Die Liebe in den Tristandichtungen der Viktorianischen Zeit

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Anne-Marie Wangelin

Stuttgart / Bad-Cannstatt

1937

Buchdruckerei Bölzle, Tübingen, Marktgasse 10

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Kroh
Berichterstatter: Prof. Dr. Hittmair

Tag der mündlichen Prüfung 6. Februar 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner lieben Mutter

und meiner Tante Minna

in Dankbarkeit zugeeignet!

Inhaltsverzeichnis.

I. Einleitung . . . . . 7—14

1. Kunst und Zeitgeist . . . . . 7—12

2. Der Tristan-Stoff: . . . . . 13—14

II. Liebesauffassung . . . . . 15—94

1. Matthew Arnold: . . . . . 15—28

Liebe als stilles Glück . . . . . 29—30

2. Alfred Tennyson: . . . . . 31—43

Liebe und Moral . . . . . 44—46

3. A. Ch. Swinburne: . . . . . 47—85
(D. G. Rossetti)

Liebe als Schicksal und Mysterium . . . . . 86—92

Nachwort . . . . . 93—94

Literaturverzeichnis . . . . . 95—97

Lebenslauf 99

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549621_0030

Einleitung.

1. Kunst und Zeitgeist.

Das Genie eines Dichters ist wie ein unterirdisches Wasser, das gezwungen wird, durch Sand und Steingeröll zu fließen, das stellenweise leicht und sicher dahingleitet, dem sich auf seinem dunklen Wege Hemmnisse und Hindernisse richtunggebend entgegenstellen, so wie es die Bodengestaltung mit sich bringt. Und einmal tritt es als Quelle zu Tage. Es ist nicht mehr das Naß des Himmels, das sich an dem dunklen Ort gesammelt hat, es hat sich verändert unter dem Einfluß seiner Umwelt. Ist es ein starker, unaufhaltsamer Strom, so tritt es klar und geläutert ans Tageslicht; es hat sich von Schlacken befreit und nur das angenommen, was sich in seiner reinen Flut vollkommen löste. — Sickerte der Urquell aber langsam und träge, so können wir sicher sein, daß das Wasser gesättigt ist mit fremden Bestandteilen. Es hatte nicht die Kraft, reinigende Geröllfelder zu überwinden, so bog es aus und glitt in die schwammige Erde eines Sumpfes, die es willig aufsog. —

Kein Künstler kann sich der formenden Kraft seiner Zeit, seiner Umgebung entziehen, auch nicht, wenn er selbst ein formbildendes Schaffen an ihr ausübt. Man hat sehr viel darüber gestritten, ob der Künstler den Zeitgeist, oder der Zeitgeist den Künstler beeinflußt: Gautier, Oscar Wilde, Paul Ernst, haben das erstere verteidigt, sie haben recht, Zola, Gerhard Hauptmann traten für das letztere ein, — auch sie haben recht!

Die einen vergessen den Menschen im Künstler und sehen nur das Genie, die anderen wissen zu wenig von dem heiligen Feuer und zu viel von seinem schwachen Träger. — Wo jedoch Harmonie ist, ist Ausgleich. Wenn wir den Künstler suchen, so werden wir ihn im Menschen finden und der Mensch wird nicht der schlechteste Teil an ihm sein. —

Der Dichter kann über seine Zeit hinausragen, er kann von ihr nicht verstanden werden, aber er fußt doch auf ihr und wirbt um sie. Er muß ihr seine Ideen geben und muß die ihrigen gestalten. —

Die Zeit ist der sich immer ändernde Faktor, der vor der Gleichung des Lebens steht. Sie ändert — nicht die Dinge selbst — sondern nur ihren Widerschein in den Augen der Menschen. Der Mensch ist viel zu klein, um das Ganze zu überschauen, deshalb muß er dauernd seinen Standort ändern, um immer neue Teile in sich aufnehmen zu können. Und der Dichter wiederum, dessen Erleben ein gesteigertes ist, ist dazu berufen, seine Schau zur Gestalt zu machen, seine Zeitgenossen in der Nachwelt weiterleben zu lassen. —

Die Griechen erlebten das Zusammengehören von Körper und Seele, die Harmonie; bei den Römern trat das „Innen" vor dem „Außen" zurück, der Körper bedeutete ihnen Macht und Genuß zugleich. Dagegen erhob sich das christliche Mittelalter: es sah bloß nach dem Jenseits und nur dadurch war das Diesseits gerechtfertigt. Verzückte Mönche erblickten in der Ekstase die Wunder ihrer göttlichen Seele. Nun entdeckte die Renaissance den Leib; sie berauschte sich am Kraftgefühl des Körpers und an der Schönheit des Lebens; aber bald verlor die geballte Kraft von ihrer flammenden Lebendigkeit und sie erstarrte langsam zu den wulstigen Schnörkeln des Barock. Und der Mensch schien — Neues suchend — seine wichtigste Entdeckung zu machen — den Geist, die „raison". — Das hochmütigste und am wenigsten originelle Zeitalter der Aufklärung nahte. Aber bald bereitete sich der Gegenschlag vor: Die Romantik wies auf Gefühl und Phantasie, die „andere Seite" des menschlichen Geistes. —

Und nun stehen wir an der Schwelle des Zeitraumes, mit dem wir uns besonders beschäftigen sollen: Das sogenannte Viktorianische Zeitalter beginnt. Welchen neuen Standpunkt nimmt es ein? Was sieht es? Neugierig schaut es in den Spiegel und sieht, unendlich vergrößert — sich selbst, das Individuum!

Man könnte, um bis zur Gegenwart zu gelangen sagen, diese erlebe ebenfalls sich selbst, aber nicht losgelöst — gleichsam sezierend — sondern als Wesen in einer dazu gehörigen Gruppe, einer Gemeinschaft. —

Kann man die „Zeit" nun wirklich als ein selbständig wirkendes Prinzip auffassen? Oder ist es nicht vielmehr so, daß auch sie einer gewissen Formung unterworfen ist? Es ist unmöglich sich für das eine oder andere zu entscheiden. Am nächsten wird man der Wahrheit kommen, wenn man eine Mischung der beiden Extreme annimmt. Eine Mischung nicht nur unter sich, sondern auch noch mit hundert unbekannten oder

wenig bekannten Faktoren. Man wird sich in einem besonders gut bekannten Einzelfall eine persönliche Meinung bilden können; aber diese Entscheidung kann weder verallgemeinert noch auf andere Fälle bezogen werden. —

Man ist leicht geneigt zu sagen, ein Dichter folge dem Zeitgeist, wobei man „Zeitgeist" unbedenklich als etwas Existierendes annimmt, denn jeder Mensch steht irgendwie im Banne seiner Zeit. Der Dichter ist empfänglicher für die leiseste Spur dessen „was in der Luft liegt", als der nicht schöpferische Mensch, in ihm verdichtet es sich und wird so für die anderen greifbar. Diese Gedanken gehen einem leicht ein, wenn man über eine in der Vergangenheit abgeschlossene Epoche zurückblickt. Die verschiedenen Zeiten erscheinen dann wie ein im Auf- und Abwogen sich änderndes Bild des Zeitgeistes. Im Höhepunkt der Woge setzt eine gewisse Starre ein, die die Gegenbewegung unabwendbar macht. —

Aber nur in der Rückschau können wir in all den verschiedenen Dichtern und Denkern einer Epoche etwas Gemeinsames, gleichsam Uebergeordnetes bemerken. Wir können einen Begriff finden, ein Schlagwort, das uns das ganze Geistesleben des Jahrhunderts zusammenfaßt. Dies wird umso schwerer, je näher uns die Epoche steht. In unserer eigenen Zeit werden wir vollends nicht vom Zeitgeist reden können; wir wissen doch immer genau, daß eine Idee von einem bestimmten Manne ausgegangen ist und nur durch ihn gewirkt hat. Das Genie ist nicht aufnehmend und umformend, sondern rein schöpferisch tätig und das, was wir „Zeitgeist" nannten und jetzt als solchen erkennen, ist Nachahmung, manchmal Erweiterung, selten Vertiefung, oft kann es auch nur mit dem Wort „Mode" abgetan werden. Wir sehen immer nur eine Menge einzelner Gestalten, höchstens kleine Gruppen; die große Schicksalslinie ist aus so vielen winzigen Punkten, deren eigentliche Wichtigkeit wir noch nicht ermessen können zusammengesetzt, daß uns ihre Richtung verborgen bleibt. —

Wie hätten wir dann die Stellung eines Dichters zu beurteilen? Aus der Rückschau, wo wir ihn klar eingeordnet sehen in seine Zeit, seine Richtung? Oder von unserem subjektiven Standpunkt aus, bei dem zwar die Perspektive verloren geht, aber der Künstler als Einzelwesen mehr emporragt?

Man kann wohl kaum etwas anderes tun, als sich an die Tatsachen halten und feststellen daß, obwohl die großen Männer einer Epoche als

Persönlichkeiten unendlich verschieden sind, ihnen doch etwas Gemeinsames eigen ist. Man könnte dieses „Gemeinsame" als das „Modische" bezeichnen, wenn man dieses Wort in seinem weitesten Sinne fassen will. Jede Zeit hat ihre eigenen Formen, aber man kann selten genau sagen, wer sie geschaffen hat, man weiß nur, wer sie aufgegriffen und vollendet hat. Man kennt auch die Wirkung, die jene Gedanken ausübten, die, scheinbar neu, die Menschen in ihren Bann zogen. Diese Wirkung kann man allerdings mit der überragenden Bedeutung einer einzelnen Persönlichkeit erklären. Hingegen kann man sagen, daß sie nur deshalb so stark sein konnte, weil die Interessen der Zeit in ihrer Richtung lagen. Oft ist es auch, gerade bei den sogenannten Vorläufern einer Epoche so, daß das „Persönliche" eines Einzelnen das „Gemeinsame" der folgenden Zeit wird, ohne daß man deshalb behaupten wird, dieser Einzelne habe diesen Stil geschaffen. —

Betrachtet man das obige Problem („Ist der Dichter dem Zeitgeist unterworfen oder ist er sein Schöpfer") von einem anderen Standpunkt aus, so verengert es sich zu der Frage: „Ahmt die Kunst das Leben nach, oder das Leben die Kunst?". Man war lange geneigt, nur die erste These anzuerkennen (Art = Imitation of Nature) und die zweite höchstens als Paradoxon gelten zu lassen. Nach der ersten wäre die Kunst das Sekundäre, nach der zweiten das Primäre. — Aendert man aber die überspitzte Fragestellung, so kommt man zu dem wohl lösbaren Problem: „Wie weit beeinflußt das Leben die Kunst und wie weit die Kunst das Leben?" Es werden wohl bei beiden Wechselbeziehungen herrschen, die man allerdings fühlen, aber nicht mit mathematischer Genauigkeit wiedergeben kann. Kunst und Leben sind, wenigstens beim Dichter, nicht zwei getrennte Faktoren, wie man gemeinhin annimmt. Für ihn verdichtet sich das Leben zur Kunst und die Kunst greift, heilend oder störend, veredelnd oder dämonisch, in das Leben ein. Und nicht nur in sein eigenes Leben, sondern auch in das Leben eines jeden, der sich ernstlich mit dem Kunstwerk beschäftigt und auseinandersetzt. (Ein Beispiel für diese Wechselbeziehungen ist die Entstehung und Wirkung von Goethes „Werther"). Diesen Ausstrahlungsprozess mag man mehr oder minder stark betonen, jedenfalls ist er der greifbarste und augenscheinlichste. In ihn sind wir alle miteingeschlossen, wenn die Kunst etwas in unserem Leben bedeutet, und nur durch ihn tasten wir uns zur Persönlichkeit und den Anschauungen des Dichters zurück. —

Sogar Oskar Wilde, den man als den extremsten Individualisten bezeichnet und der auch tatsächlich oft den Künstler als Ausgangspunkt für die Kunst und damit auch für das Leben hinstellt und nur die Persönlichkeit gelten läßt, ist nicht so einseitig, daß er die Zeitgebundenheit des Künstlers nicht erkennt. Er drückt beide Ansichten (an verschiedenen Stellen) so schroff aus, daß sie auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen; aber seltsamerweise sind sie nichts anderes als der Gegensatz von Rückblick und Gegenwartsschau. Sobald er von einer Zeit spricht, deren Entwicklungslinie man nicht verfolgen kann, (sei es nun bei seiner eigenen Zeit oder einer Epoche, deren Künstler wir nicht mehr klar erkennen können, sei es bei einer Verallgemeinerung) gibt er das Uebergreifen der Allgemeinheit auf den Einzelnen nicht zu. Er sagt z. B. an einer Stelle über Homer, die alten Mythen und Legenden:

> „The longer one studies life and literature, the more strongly one feels that behind everything that is wonderful stands the individual, and that it is not the moment that makes the man, but the man who creates the age. (The Critic as Artist).

und ebenso, wenn er über Dante Gabriel Rossetti spricht:

> „... it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life." (The Decay of Lying).

Man sieht, diese Ansicht taucht jedesmal auf, wenn die Persönlichkeit des Künstlers nicht genau erkennbar ist, weil seine Stellung in der Zeit keinen Ueberblick erlaubt und ihn uns nur stark vergrößert oder verkleinert zeigt. Sobald sich in der Rückschau die Persönlichkeit des Künstlers in der ihr gemäßen Umgebung zeigt, betont es Oscar Wilde immer wieder, wie wichtig diese Umgebung für sie ist:

> „And he who desires to understand Shakespeare truly must understand the relations in which Shakespeare stood to the Renaissance and the Reformation, to the age of Elizabeth and the age of James ..... he must be able ... to learn Shakespeare's true position in the history of European drama and the drame of the world." (The Critic as Artist).

Das Erleben der verschiedenen Jahrhunderte ist so verschieden, wie ihre Kunst verschieden ist. Es gibt jedoch unendlich viele Beziehungen, nicht nur zwischen den einzelnen Künstlern der Epoche selbst, oder der Epochen untereinander, sondern tausend Fäden spannen sich vom Einzelnen zum Allgemeinen und vom Allgemeinen zum Einzelnen zurück. —

Doch kehren wir zum vorigen Jahrhundert zurück. Keine Epoche ist ein abgeschlossenes rundes Gebilde, das plötzlich in Erscheinung tritt und ebenso plötzlich einem neuen Platz macht. Der Mensch kommt nicht sprunghaft von einem Standpunkt zum andern, sondern er bewegt sich langsam dorthin. Bei jedem Schritt ändert sich sein Blickfeld um ein weniges. So gleiten auch die Epochen ineinander. — Wir werden sehen, wie zu Beginn unserer Zeit (der Viktorianischen) die Romantik noch nicht vollständig abgetan ist und wie ihrem Ende zu, die Gegenwart ihre Wurzeln hereinstreckt. Das Problem, das wir hier betrachten wollen — wie die Zeit es sah und spiegelte — ist das Problem der Liebe zwischen Mann und Weib. Kein anderes Thema wurde wohl mehr behandelt in der Geschichte der Dichtung und der Menschheit.

2. Der Tristan-Stoff.

Es gibt eine alte Sage, die die zwingende Liebe zwischen zwei Menschen erzählt, es ist die Geschichte von Tristan und Isolde. Sie wurde im 19. Jahrhundert wiederholt aufgegriffen, und jeder Dichter sah die Liebe, die er beschrieb mit anderen Augen an. Diese einzelnen Blickpunkte sollen uns als Treppe dienen und uns die verschiedenen Stufen in der Liebesanschauung der Zeit deutlich machen. — Es ist nicht zufällig, daß man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder auf die alte Geschichte von Tristan und Isolde besann. Die Romantik hatte die Menschen gezwungen, den Blick vom Nüchternen und Verstandesmäßigen abzukehren, langsam war sie angewachsen, zuerst unbewußt und unmerkbar, dann immer sicherer und stärker und trat ihren Siegeszug durch die Welt an. Der Blick wandte sich vom Greifbaren ab, er glitt nach innen, oder ins Unendliche. Er sah nicht mehr die fast berechenbare Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung, sondern das „Wunderbare". Und er strebte zurück zu den Zeiten, wo das farbige Wunder noch in den Herzen der Menschen blühte. Und das Organ, das Medium, das all dies aufnehmen konnte, war das Gefühl, die „Imagination". Man war sich bewußt, daß der Verstand, der „common sense", nicht ausreichte, obgleich der nüchterne, klare Engländer, sich immer seines Wertes bewußt blieb. Er fiel nicht von einem Extrem in das andere; Klassik und Romantik prallten nie so hart aneinander, wie in Frankreich oder auch in Deutschland. Es spielte sich alles ruhiger, gleichsam gebändigt ab. Man besann sich wieder auf längst verschüttete Quellen. Die Phantasie bewegte sich entzückt in den alten, ehrwürdigen Kreisen der Sage. Macpherson hatte dies vorbereitet, man begeisterte sich für Ossian und Fingal; durch Percy lernte man die alten Volksballaden kennen. Nun tritt auf einmal die Sage von King Arthur aus ihrer Vergessenheit. Eine Episode aus den vielen Erlebnissen der Artus-Ritter ist die Geschichte von Tristan und Isolde. —

Quellen: Für die Viktorianischen Dichter, die diesen Stoff gestalten wollten, lagen hauptsächlich drei Quellen vor. 1470 hatte Malory den französischen Prosa-Roman von König Artus bearbeitet. 1485 wurde

das Werk „La Morte d'Arthur", von Caxton, gedruckt. Der Tristan-Stoff wird, allerdings verstümmelt, im achten und neunten Buch behandelt. Auf Malory stützen sich fast alle späteren Bearbeitungen. —

1805 gab Sir Walter Scott das mittelenglische Fragment „Sir Tristrem" heraus, dessen fehlenden Schluß er nach dem französischen Thomas-Fragment ergänzte. Ihn, den Romantiker der objektiven Richtung, reizte hauptsächlich der historische Stoff. —

1814 erschien Dunlops „History of Fiction", in die die Geschichte von „Tristan und Isolde" auch aufgenommen ist. —

Neubearbeitungen: Der Einfluß Malorys erstreckt sich sehr viel weiter als der von „Sir Tristrem" und Dunlop, wohl deshalb, weil er den Tristram-Stoff ganz eingebaut in die Artus-Sage wiedergibt. — Für uns Deutsche steht, seit Richard Wagners großer Oper, die Geschichte von Tristan und Isolde nicht mehr im Zusammenhang mit anderen Sagen; sie ist ein in sich geschlossenes Ganzes. Für den Engländer ist sie immer nur ein Teil der Artus-Sage. — In der modernen Zeit wurde dieses Empfinden durch Tennysons „Idylls of the King" noch verstärkt. Auch wenn ein Dichter das Schicksal „Tristram und Iseults" gesondert behandelt, sind doch immer noch so und so viele Erinnerungen und Anspielungen an die Geschichten der Tafelrunde da. Man hat das Gefühl, der Dichter greife aus einem großen Stoffbezirk eine Episode heraus, die ihn vor allem anderen interessiert. Nie aber macht er die Episode frei von dem umgebenden Stoff. Dieser Gedanke drängt sich hauptsächlich bei Matthew Arnolds „Narrative Poem" und den beiden Epen Swinburnes auf. —

Aber wie hat sich derselbe Stoff unter den Händen der verschiedenen Dichter gewandelt! Die Geschichte Tristrams und Iseults ist die Geschichte der Liebe selbst geworden. Sie haben Brüder und Schwestern in jedem Sonett D. G. Rossettis, in jeder Versdichtung Brownings und in jedem Roman von George Elliot. So wie jede Dichtung den Stempel ihrer Zeit trägt und tragen muß, so wird auch unser Stoff durch die Persönlichkeit des Dichters, die irgendwie zeitbestimmt und zeitgebunden ist, umgeformt. Die Gestalten gleichen sich und sind doch so verschieden von einander, wie sich die älteren Geschwister von den jüngeren unterscheiden. — Wir können drei zeitlich unterschiedene Stufen der Liebesauffassung herausschälen, die sich bei Matthew Arnold, Tennyson und Swinburne zeigt. Im Mittelpunkt jeder Gruppe steht eine Tristan-Dichtung, gleichsam als Prototyp der Liebes-Dichtung.

II. Liebesauffassung.

1. Matthew Arnold. „Tristram and Iseult"

Form: Matthew Arnolds Poem zerfällt in drei Teile:
I. Tristram, II. Iseult of Ireland, III. Iseult of Britany. —

Für uns sind nur die beiden ersten Teile wichtig, der dritte gehört in den Kreis der Artus-Sage. (Isolde Weißhand, die Ueberlebende, erzählt ihren Kindern die Geschichte von Merlin und Vivien.)

Die Dichtung gehört zu den sogenannten „Narrative Poems", d. h. sie wurde diesen zugeordnet. Schon äußerlich unterscheidet sie sich stark von „Balder Dead" oder „Sohrab and Rustum". Zwischen die erzählenden Teile sind nämlich Dialoge und Monologe eingeschoben und diese sind nicht nur als belebende Elemente in dem fortfließenden Strom der Erzählung zu werten, so etwa wie das Stilmittel der direkten Rede im Epos oder Roman, nein, gerade von diesen Dialog- und Monologstellen geht eine eigentümliche Wirkung aus. Sie sind nicht ein Teil der Erzählung, sondern sie fallen aus dem Rahmen heraus und bilden ein selbständiges Ganzes. Diese Zusammengehörigkeit zeigt sich schon darin, daß sie metrisch zusammenstimmen und sich stark von den erzählenden Partien abheben. Sie sind durchweg in Zehnsilblern geschrieben und besonders im ersten Teil sehr rein und melodiös in der Sprache, während jene hauptsächlich aus Siebensilblern bestehen und nachlässiger gearbeitet sind. Was den Reim anbelangt, so schaltet Matthew Arnold sehr frei damit. Er hält sich an kein Schema; er sucht nicht nach passenden Reimworten. Dadurch erhält das Ganze etwas Leichtes, Improvisiertes; man hat weniger den Eindruck eines Epos, als den einer Skizze zu einem Drama mit ergänzenden Erklärungen. Matthew Arnold hatte sicher nie die Absicht, den Stoff wirklich dramatisch zu verwerten und auszuarbeiten, denn er geht sorgfältig jeder Problemstellung aus dem Weg. Er wollte ohne Zweifel ein „Narrative Poem", aber einzelne Teile waren für ihn so dramatisch belebt, daß er ihnen eine bewegtere Form geben mußte. Seine Begabung liegt nicht auf dem Gebiet des Theaters,

„Merope“ und „Empedocles on Aetna“ sind höchst undramatisch und Matthew Arnold hat dies auch richtig erkannt. Er fühlte, daß er über das „Dramatic Poem“ nicht hinaus kam. Das was ihn auf dramatisches Gebiet lenkte war, daß er stark bildhaft sah. Er hat das Bestreben, die einzelnen Personen plastisch vor uns erscheinen zu lassen. Wir sehen, während wir beim Epos hören. Auch das Epos zeigt Bilder, aber sie wechseln rasch, kaleidoskopartig, während wir im Drama ein Bühnenbild sehen, das die Handlung umschließt. Seine Zeit bot ihm nirgends helfend die Hand; zwischen 1845 und 1865 hatte das englische Theater einen kaum zu unterbietenden Tiefstand erreicht. Das Epos und ganz besonders der Roman, beherrschten die ganze Linie; das Drama hatte seinen Höhepunkt überschritten. Das kraftvolle Renaissancedrama, das bühnenwirksame Theaterstück der Restaurationszeit, war zum lyrischen Buchdrama geworden. Die Zeit in ihrer weltanschaulichen und geistigen Zerissenheit sucht nach Ausgleich, sie ist der harten Grenzen müde und ist bestrebt, sie zu verwischen. Prosa und Poesie heben sich nicht mehr stark von einander ab, ebenso gleiten Lyrik, Epik und Dramatik ineinander über. Sie sind nicht mehr an bestimmte Bezirke gebunden; die Willkür des Dichters schaltet mit ihnen wie mit beliebigen Stilmitteln. (Robert Browning, Richard Jeffries). Die Romantik hat die Bande gelockert, der Individualismus löst sie auf. Aber es ist doch nie ein bewußt rebellisches Auflehnen gewesen, eher ein unbewußtes Hinübergleiten von einem ins andere, kein Aufreißen der Bande, sondern ein etwas müdes Auseinanderfallen. — Bei Matthew Arnold tritt auch wohl noch die Kraftlosigkeit gegenüber der Form hinzu; er kann den Stoff nicht machtvoll kneten und in eine Form bannen, dazu ist sein poetisches Talent nicht umfassend genug. Wir finden in seinem Werk eine Fülle entzückender Einzelheiten, aber keine starke Einheit. Man möchte „Tristram and Iseult“ eine in den Einheiten des Dramas gefangene Erzählung nennen. (Wir haben, wenigstens was die Tristram-Handlung angeht, Einheit des Orts, alles spielt sich in Tristrams Sterbezimmer ab, ebenso Einheit der Zeit. Das Stück setzt kurz vor der Katastrophe ein und dauert eine Nacht. Die Personenzahl ist sehr gering, alles spielt sich zwischen 4 Personen ab: Tristram, die beiden Iseults und der Page!) Auch das übt seinen Zauber auf den stillen Leser aus. Wir sehen eine Bühne vor uns, wir hören die ersten Worte des Dramas, da bricht es ab. Ein Scheinwerfer leuchtet auf und richtet sich auf die einzelnen Personen. Jetzt erfahren wir von jeder was wir wissen müssen.

Dazwischen taucht wieder ein Stück der Spielhandlung auf, dann fährt der Dichter in seiner Erklärung fort. Wir sehen Tristram und die beiden Isolden, ihre Gestalten und ihre Seelen, ihr äußeres Geschick und ihre innere Not, und der, der sie uns zeigt, ist der Dichter selbst. Er scheint neben uns zu stehen, um unsere Fragen vorweg zu nehmen. „What knight is this?, what Lady is this?" fragt er und gibt darauf die Antwort: „Tristram of Lyonesse" und „Iseult of Brittany". Wir dringen in die Gedankenwelt der Personen ein; Andeutungen erhalten wir aus den Fieberdelirien Tristrams, die der Dichter aufnimmt und weiterführt. Er lebt ganz mit seinen Gestalten, ja er scheint in die Handlung eingreifen zu wollen. („Ah sweet angels, let him dream . ." ruft er aus und nachher „Ah, sweet Saints, his dream doth move" . . .), trotzdem er für die kühle klassische Zurückhaltung theoretisch immer mehr eintrat. —

Schwer und wuchtig klingt die Sprache auf der Bühne; schnell und geflüstert huschen die Erklärungen dahin. Diese Abwechslung hat einen gewissen Reiz. Es liegt nichts Gezwungenes darin; wo die dramatische Ader versiegt, springt schnell und lebendig der Erklärer ein. So bleiben wir davor bewahrt, uns durch schleppende Dialoge durchquälen zu müssen, die vollgestopft sind mit allem dem, was für den Leser zu wissen nötig ist. Im zweiten Teil haben wir fast ausschließlich Dialog. Man hat das Gefühl, daß der Dichter sich scheut, das Beisammensein der Liebenden zu stören. Er bleibt außerhalb und beleuchtet nur die stumme Schluß-Szene. Aber Matthew Arnold ist kein Dramatiker. Hier versagt er, hier muß er versagen. Er selbst hat viel zu wenig Leidenschaft, um Leidenschaft darstellen zu können. Die stürmisch aufglühende und umfassend fühlende Zeit eines Byron und Leigh Hunt, eines Keats und Shelley ist vorbei. Der Geist der Epoche beginnt schon ins Bürgerliche abzugleiten. Matthew Arnold kämpft gegen die beginnende selbstgefällige Beschränktheit, aber überwinden kann er sie nicht. So mündet sein Gedicht aus in das Lob der stillen, milden Bescheidenheit (Teil III), sie bleibt in der Welt, während die glutvolle Leidenschaft untergehen mußte. — Das war es wohl gerade, was Matthew Arnold lockte und was er noch zu dem ihm gegebenen Stoff hinzutat: die Sentimentalität. Noch hat er glücklich die Klippe umschifft, die der späteren viktorianischen Zeit so verhängnisvoll werden sollte. Wie ein feiner, kaum greifbarer Hauch liegt zarte Melancholie über dem Stück, zu Beginn noch schwach, später sich immer mehr verdichtend. —

Auch in der Sprache nimmt Matthew Arnold eine Mittelstellung ein, zwischen den Romantikern und den späteren Victorianern. Die Nachlässigkeit fällt gerade bei den erzählenden Partien auf. (Die dialogischen Teile sind straffer). Seine Verse sind von dem hinreißenden Schwung romatischer Sprachrythmik gleich weit entfernt, wie von der sorgfältig ausbalancierten Sprache der spät-viktorianischen Zeit. Er gibt sich keine besondere Mühe in der Wahl seiner Reimworte und hält sich auch nicht an ein bestimmtes Metrum. Unwillkürlich zieht man einige Verse der Merope zum Vergleich heran. Neben ihrer klassizistischen Enge erscheinen die Verse hier gelöst und sprudelnd. Er braucht einige Zeit, bis er sich in das Maß des Siebensilblers hineingefunden hat; Achtsilbler, Neunsilbler, ja Zehnsilbler sind eingestreut. Aehnlich geht es mit dem Reim, eine kurze Zeit lang wird das Reimpaar festgehalten, dann aber wird er immer freier gebraucht. Diese Unregelmäßigkeit gibt dem Gedicht eine Lebhaftigkeit und Frische, die wir in der klassisch strengen Merope vergebens suchen. Allerdings stören manchmal unbeholfene Stellen, bei denen man das Suchen nach Wort und Reim besonders stark durchfühlt. Man könnte denken, daß Matthew Arnold das Gedicht niedergeschrieben habe, ohne schwierige Stellen später nochmals vorzunehmen. Wir haben aber verschiedene Zeilen, die darauf hindeuten, daß der Dichter sie später überarbeitete und Verbesserungen brachte. So steht z. B. in der Ausgabe von 1895 („Poems" by Matthew Arnold, London, Macmillan and Co. Ltd. First printed in the Eversley Series, 1895, reprinted 1905).

„Tristram, J pray thee, of the courtesy,
Reach me my golden phial stands by thee,
But pledge me in it first for courtesy",

während es in „The Poems of Matthew Arnold 1840—66" 1906 (Everymans Library) heißt:

„Tristram, I pray thee, of thy courtesy,
Reach me my golden cup that stands by thee
And pledge me in it first for courtesy".

Die zweite Zeile ist bedeutend verbessert, während das zweimalige „courtesy" stehen blieb. Es scheint also doch, daß hier eine Aenderung vorgenommen wurde. Flickwörter, ja ganze Wendungen und Wiederholungen finden wir überhaupt ziemlich häufig. —

Was den Reiz in Matthew Arnolds Dichtung ausmacht, ist nicht das Formale, sondern es ist das Malerische und Malende in seiner Sprache, das oft mit bestimmten Klangwirkungen verbunden ist. Seine Vergleiche wirken manchmal wie die zarten Bilder zeitgenössischer Maler. So nennt er Isolde Weißhand „the snowdrop on the sea" oder er fragt:

„Is it that bleak sea gale
Beating from the Atlantic sea
On this coast of Britany,
Nips too keenly the sweet flower?"

Farbe und Klang vereinen sich in Tristrams Fiebergestammel:

„All red with blood the whirling river flows,
The wide plain rings, the dazed air throbs with blows"

Oder er spricht von den „waves of the toss'd fight" und der „clog of misery". Von Isolde Weißhand sagt er: „Her look was like a sad embrace". Darin sehen wir die ganze traurig-liebevolle Gestalt der zarten Königin. Die Damen der Iseult of Ireland flüstern:

„Her moods, good lack, they pass like showers!
But yesternight and she would be
As pale and still like wither'd flowers,
And now to-night ...."

„Von der antiken Vorstellung von Charons Totenschiff ist folgendes beeinflußt:

„Now to sail the sea of death and leave thee
One last kiss upon the living shore."

Gestaltung: Die Vorliebe für das Bildhafte, Farbige, zeigt sich auch in der Gestaltung. Wir werden dasselbe bei Swinburne wiederfinden und doch — welcher Unterschied! Matthew Arnold liebt das Milde, Gedämpfte, die zarte Nuance. Man könnte Vergleiche ziehen mit den Gemälden von Camille Corot, dessen Farben wie durch einen silbernen Schleier hindurchleuchten. Diese kühle Zartheit der Farben zeigt sich noch bei dem jungen Swinburne. (Queen Iseult 1857) Aber bei ihm haben auch die matten Farben etwas Leuchtendes, Strahlendes, während M. Arnold lieber ins Dunkle oder Kraftlose abdämpft, d. h. er liebt haupt-

sächlich den düsteren Hintergrund, vor den er seine Gestalten hell beleuchtet hinstellen kann. Der Hintergrund ist hier das Sterbezimmer Tristrams, düster, ausgestattet mit allen Mitteln des Schauer-Romans. Wir schauen mit Tristram durch das Fenster in die stürmische Dezembernacht hinaus, auf die vom Hagel gepeitschte Flur und das wildbewegte Meer. Er ist totkrank, seine Locken sind noch braun, aber seine Kräfte sind gebrochen. Auf Kissen gestützt schaut er sehnsuchtsvoll seewärts. Zu seinen Füßen liegt ein grünes Jägerkleid, eine goldene Harfe lehnt an seinem Lager und glänzt im Feuerschein. An diesem Zeichen erkennen wir den Ritter der Tafelrunde. Neben ihm steht der Page, während Isolde Weißhand mit ihren Frauen beim lodernden Kaminfeuer am Spinnrocken sitzt. Das ist das Bild der ersten Szene. Wer würde sich hier nicht an die Ritter-Romantik Sir Walter Scotts erinnert fühlen? Doch nun die einzelnen Personen. Unser Blick wurde zuerst auf den siechen Tristram gelenkt. In seinen Fieberträumen spiegelt sich sein ganzes Leben wieder. Sie sind die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit. Bild auf Bild taucht aus seiner Erinnerung herauf. Die wirren Reden, kurz und abgerissen, werden vom Autor gewissermaßen illustriert. Allerdings hält er immer an dem Szenenbild fest und erreicht dadurch, daß die Bilder der Vergangenheit die der Gegenwart nicht überdecken. Das Fieber nimmt die Fessel von Tristrams Seele. All seine Not und Sehnsucht, sonst tausendfach verdeckt, quillt hervor. Wir sehen ihn auf dem Brautschiff mit der irischen Isolde den Liebestrank trinken an einem schönen Maimorgen und wir hören von dem einen Sommer an Marks Hof:

„As they feel the fatal bands
Of a love they dare not name
With a wild delicious pain,
Twine about their hearts again."

Dann ist es rauher Herbst. Isolde muß sich von ihm reißen, ihre Liebe wurde verraten. Diese Stelle ist die einzige, vielleicht ausgenommen ihre letzten Worte, die wirkliche, innere Bewegtheit zeigt. Vier dramatische Zeilen:

„Tristram, nay, nay — thou must not take my hand!
Tristram — sweet love — we are betray'd — out-plann'd
Fly — save thyself — save me! I dare not stay —
One last kiss first — 'tis vain — to horse — away!!"

Wir hören von seiner Flucht und der Ehe mit Isolde Weißhand. Aber der Kranke darf nicht bei freundlichen Erinnerungen verweilen. Das Fieber zwingt ihm quälende Bilder auf (ein sehr realistischer Zug). Im Kampfgewühl, auf Ritterzügen mit Arthur, am stillen Waldquell, überall schwebt Isoldens Gestalt ihm vor. Nirgends ist er frei von der Sehnsucht nach ihr. Still und eingesargt muß die Liebe zu ihr in seinem Herzen ruhen, nur im Fieber strömt sie frei aus. Das ist der Tristram Matthew Arnolds! Er unterscheidet sich äußerlich wenig von seinen Vorbildern. Er ist der liebende Ritter, „the peerless hunter harper knight". Keine Konflikte quälen ihn, die Liebe zu der königlichen Gattin Marks beherrscht alles. Die Schuld an ihr ist von ihm genommen durch die zwingende Gewalt des Liebestrankes. Er hat Isolde Weißhand geheiratet, aber auch hier hören wir kein Wort von Untreue. Tristram ist an keiner der beiden Frauen schuldig geworden. Das Schiksal zwang ihn, so blieb er der „peerless knight". Trotzdem ist Matthew Arnold der einzige, der von den Kindern Tristrams und Isolde Weißhands spricht. Bei allen anderen Bearbeitungen des Tristan-Stoffes wird erwähnt, daß Isolde Weißhand als Jungfrau neben Tristan lebt. Bei Malory und Swinburne verrät sie selbst das Geheimnis und dies ist dann für Tristram und ihren Bruder der Anstoß zu einer Reise nach Cornwall zur irischen Isolde. Matthew Arnold zeichnet Idealgestalten, an denen jedes Schuldproblem abgleitet. Die Liebe zur irischen Iseult ist eine schicksalhafte Leidenschaft, wild und qualvoll. Die Liebe zur weißhändigen Iseult ist die Sehnsucht nach Ruhe und Erlösung. Diese Zerrissenheit Tristrams spiegelt sich in den Worten des Erwachenden. Es brennt eine schmerzende Sehnsucht in ihm; wir fühlen, das stille Glück neben Isolde Weißhand und die Abenteuer auf Arthurs Kriegsfahrten konnten sie nur bisweilen dämpfen und erträglich machen. Jetzt kann ihm nur noch eine helfen, die Isolde, zu der er die starke Liebe im Herzen trägt und nicht die blasse Frau, für die er nur eine dankbare Zärtlichkeit hegt. Die Worte an seine stille Pflegerin sind sanft und freundlich. Er muß sie beiseite schieben, aber er will ihr nicht weh tun:

„My Princess, art thou there?
Sweet 'tis too late ...
Where do the children sleep?
Kiss them for me
Poor child, thou art almost as pale as I
This comes of nursing long and watching late."

Die Leidenschaft für die irische Isolde findet ihren Ausdruck nur in der fiebernden Sehnsucht des Kranken. Bei der Begegnung der Liebenden sind wir enttäuscht. Tristram ist ein schlechter Gegenspieler für das liebende Weib, das über das tobende Meer zu dem Geliebten eilt. Klarer ist die Neigung zu Isolde Weißhand dargestellt. Das Stille und Rührende liegt Matthew Arnold besser. — Ueberhaupt ist die Gestalt der Isolde Weißhand am sorgfältigsten ausgearbeitet. Tristram ist nur noch der Schatten seiner Vergangenheit; Iseult of Ireland zeigt sich als hastig auflodernde Flamme, die bald wieder erlischt. Nur Isolde Weißhand bleibt unverändert in ihrer zarten Reinheit. Uns heutigen Menschen erscheinen solche problemlose Gestalten leicht fade und reizlos. Wir wollen Menschen sehen, Menschen von Fleisch und Blut. Aber gerade das fehlt der weißhändigen Isolde. Sie wirkt wie ein guter, blutloser Schatten. Tristram weiß nichts anderes von ihr zu sagen als: „She is of royal blood .... She is kind and good". Unwillkürlich denkt man an die tugendhaften Heldinnen des sentimentalen Romans. Der einzige Unterschied ist, daß sie nie redend oder handelnd auftritt. Wir sehen nur ihr liebliches Bild und können uns seines Reizes nicht ganz entziehen. Eine „Amelia" von Richardson kann uns nicht mehr begeistern, aber ein Bild von Turner entzückt unser Auge immer noch, wenn es auch noch so verschieden von unserem Kunstideal ist. Wenn unsere Aufmerksamkeit zum ersten Mal auf Isolde Weißhand gelenkt wird, steht sie am Feuer, ihre blonden Locken schimmern wie die kostbare Spange, die ihr schweres seidenes Gewand rafft, und sie selbst wirkt, in ihrer glänzenden Hülle, wie eine blasse Blume, der vom tosenden Seesturm alle Lebenskraft geraubt wird. Bleich sind Gesicht und Hände, ihr Auge ist sanft, ohne Feuer. Ist sie müde geworden, weil sie immer nur auf ihrem sturmumbrausten Turm mit ihren Mägden saß und das Leben an ihr vorüberschritt, oder hat ein innerer Schmerz sie krank gemacht? Und doch ist sie schön, mit ihren weißen Händen und goldenen Haaren, in ihrer zerbrechlichen Schönheit — the sweetest Christian soul alive — / Iseult of Brittany. Tristram ist auf seinen Irrfahrten zu ihr gekommen, sie nahm ihn freundlich auf, pflegte ihn und leis wuchs die Liebe in ihr. Die Stille und Ruhe wirkte wohltuend auf Tristrams wunde Seele und er lebt neben seiner zarten jungen Braut eingesponnen in Träumereien:

„Hours, if not of ecstasy,
From violent anguish surely free".

Das Bild der Isolde Weißhand zeigt sich hier lieblich und klar. Sie ist, ähnlich wie beim jungen Swinburne, das stille zarte Schloßfräulein, aber ohne den süßen, kindlichen, jungfräulichen Zauber, dafür ist Matthew Arnolds Sprache nicht biegsam und bunt genug. Von ihr gehen Ruhe und Frieden aus. Sie hat eine schüchterne, fügsame Seele, die sich nicht in flammender Leidenschaft verzehrt. Auch als Leidende und Duldende trägt sie ihre Schwermut wie einen Kranz weißer Rosen. Noch einmal fällt das Licht auf die Bretonin, bevor sie verdunkelt wird durch die ankommende irische Isolde. Hier erfahren wir auch etwas über ihre innere Einstellung zu Tristram. Mit freundlichen Worten hat er sie zur Ruhe geschickt:

„She left the gleam-lit fireplace,
She came to the bed-side.
She took his hands in hers, her tears
Down on her slender fingers rain'd.
She raised her eyes upon his face —
Not with a look of wounded pride,
A look as if the heart complain'd —
Her look was like a sad embrace;
The gaze of one who can divine
A grief, and sympathize.
Sweet flower, thy children's eyes
Are not more innocent than thine".

Und nun folgt die Schilderung der beiden schlafenden Kinder, die im geschützten Südzimmer, wo das Rauschen und Toben der See nur schwach zu hören ist, beglänzt vom Mondschein aneinandergeschmiegt in ihrem Bettchen liegen. Isolde Weißhand ist noch kindlich wie sie, aber ihr Weibtum hat sie wissend gemacht. — Unser Blick wird auf das abgeschlossene, idyllische Kinderleben gelenkt. Einige kleine, realistische Züge tauchen auf: die Decke, die sich bei ihrem Atmen leicht bewegt, die Fingerchen, die im Schlaf spielend suchen. Und aus dem stillen, friedlichen Kinderzimmer schreckt uns das Geräusch der Ankommenden in Tristrams Krankenzimmer zurück:

„What voices are these on the clear night air?
What lights in the court, what steps on the stair?"

Die irische Isolde war wohl ursprünglich als Gegensatz zur bretonischen gedacht. Matthew Arnold gibt ihr auch schwarze Haare und Augen, obwohl sie der Ueberlieferung nach Isolde Goldhaar ist. Vielleicht dachte er dabei an die dunklen Irinnen wie Tennyson. Ich glaube aber fast, daß er ihren Typ — die Gestalt der leidenschaftlich verhaltenen, fast dämonischen Frau — damit charakterisieren wollte; so wie er Isolde Weißhand als ihre Gegenspielerin, als die blasse, zarte Blondine schildert. Matthew Arnold versucht, eine stolze Königin zu zeichnen, aber immer wieder gleitet er zu sanfteren milderen Zügen ab; immer mehr gleicht er sie an die Gestalt der Isolde Weißhand an. Wohl nennt sie Tristram „haughty Queen" und „proud Iseult", aber im Grunde genommen ist sie, ihm gegenüber wenigstens, das demütig liebende Weib. Ihre herrliche Leidenschaft mußte sie niederzwingen in der langen Zeit, die sie fern von dem Geliebten war, nichts ist geblieben, als eine allumfassende Zärtlichkeit. Also auch hier Dämpfung, trotzdem sie mit wärmeren Tönen gezeichnet ist, als die mondscheinkühle Isolde Weißhand. Wir haben von der großen Liebe zwischen Tristram und Iseult so viel erfahren, wir erwarten eine aufleuchtende Freude Tristrams beim Anblick der Geliebten und wir sind enttäuscht, eine seltsame Bitterkeit klingt aus den Worten des Kranken:

„Thou art come, indeed — thou hast rejoin'd me,
Thou hast dared it — but too late to save,
Fear not now that man should tax thine honour!
I am dying: build — (thou may'st) — my grave!"

Warum glaubt er Iseult verzeihen zu müssen? Echte Liebe sollte keinen Vorwurf dulden und grenzenlos vertrauen. Ist es nur, damit wir sehen, wie demütig die Liebe die „haughty Queen" gemacht hat? Aus ihren Worten scheint eine alles überwindende Liebe zu sprechen. Tristrams Worte schmerzen sie, aber sie verteidigt sich nicht, sie bittet:

„Tristram, for the love of heaven, speak kindly!
What, I hear these bitter words from thee?
Sick with grief I am, and faint with travel —
Take my hand — dear Tristram, look on me!

Ihr flehentliches Bitten und ihre herbe stolze Schönheit, die das Leid nur vergeistigt, nicht gebrochen hat, versöhnen Tristram. Wir sehen sie hoch und stolz mit heißen dunklen Augen in dem blassen Gesicht, der Schaum des Meeres liegt noch auf Haar und Mantel. Sie

will bei ihm bleiben und ihn pflegen, zusammen mit der weißhändigen Isolde, still und ohne Forderung, ja, Isolde Weißhand wird nicht verstehen, daß sie ihre Rivalin überhaupt hatte sein können und wird von Mitleid erfüllt, sie selbst bittet zu bleiben:

„I, a faded watcher by thy pillow,
I, a statue on the chapel floor,
Pour'd in grief before the Virgin Mother,
Rouse no anger, make no rivals more ....
She will cry — Is this the form I dreaded?
This his idol? This that royal bride?
Ah, an hour of health would purge his eyesight.
Stay, pale Queen! for ever by my side."

Ja, sie hat sich geändert, in den vielen Jahren, die sie einsam, sehnenden Herzens, neben Mark auf dem Throne saß, aber die Liebe tief in ihrer Brust hat sich nicht geändert. Sie war immer leidvoll, nichts hat sie von ihrem Liebesschmerz reißen können, nicht „Royal state with Mark, my deep wrong'd husband" — nicht „Silken courtiers wispering honied nothing", kein Surrogat. „What, thou tink'st this aching brow was cooler, Circled, Tristram, by a band of gold?" fragt sie schmerzlich. Wer hat wohl die schwerere Last getragen:

„Thee, a weeping exile in thy forest,
Me, a smiling queen upon my throne?"

Wir sind von ihrer Liebe überzeugt, so wie uns Tristrams Liebe, die sich in seinen Fieberträumen aussprach, überzeugt hat. Wir verstehen, daß ihr Tristrams Tod das Herz bricht — Matthew Arnolds Personen haben schwache Herzen. — Aber in ihren letzten Worten liegt doch mehr Kraft und Glut, als in dem ganzen Gespräch zwischen ihr und Tristram:

„Tristram! — Tristram! — stay — receive me with thee!
Iseult leaves thee, Tristram! never more."

Das dreimalige Nennen des Namens scheint Tristrams Seele in den Leib zurückbannen zu wollen. Die kurzen, abgehackten Sätze lassen uns einen Blick in ihre erregte Seele tun. —

Erinnern wir uns an das Bild der ersten Szene. Hier war Leben, Bewegtheit (das Feuer, die spinnenden Frauen) ja sogar Unruhe (der fiebernde Tristram). Jetzt ist alles tot; der Raum ist unheimlich leblos. Die toten Liebenden sind allein im Saal, vom erlöschenden Feuer matt

beleuchtet. Die gewirkte Tapete an der Wand ist lebendiger als sie. Sie stellt eine Jagdszene dar. Der junge Jäger scheint aus der Wand hervorzutreten und sein Blick schweift in der Runde. Vom Nahen zum Fernen, vom Fernen ins Unendliche.

Unser Auge schaut mit dem seinen das matte Feuer, die eisenbeschlagene Tür, Tristram und Iseult leblos und schön wie Marmorbilder; dann weiter durch das Fenster hinaus auf den regennassen Schloßhof, die niedergelassene Zugbrücke und noch ferner den Strand mit Iseults Schiff und dahinter das unendliche Meer. Und der kleine Jäger erschauert vor dem was er sieht, so daß er sich fürchtet in sein Horn zu blasen, um die Stille nicht zu zerreißen. — Dasselbe Motiv von der gegenüber dem Reich der Toten so lebendig wirkenden Tapete finden wir auch bei Oscar Wilde's Parodie „The Canterville Ghost".

Stoff. Der Stoff ist wie Matthew Arnold selbst angibt, aus Dunlops „History of Fiction" entnommen. Ja, er gibt sogar die Vorgeschichte in kurzer Prosa-Zusammenfassung nach Dunlop wieder, bis zu dem Punkt, wo das Gedicht einsetzt. Dieser Bericht ist schon sehr vereinfacht. Er erzählt, wie Tristram am Hofe seines Onkels Mark erzogen wurde, seine Werbung um Iseult of Ireland für Mark, von dem Liebestrank und seinen Folgen. Tristram muß Cornwall verlassen, auf seinen Fahrten kommt er nach der Bretagne und heiratet dort Isolde Weißhand. Dann gelangt er an den Hof Arthurs, wird ein Glied der Tafelrunde und erringt großen Ruhm auf des Königs Kriegsfahrten. Von einem dieser Kämpfe kehrt er schwer verwundet zurück und schickt einen treuen Boten nach Cornwall. Jetzt setzt Matthew Arnolds Poem ein, in dem ja rückblickend die Schicksale Tristrams und Iseults in dichterischer Form nochmals erzählt werden. Dunlop nimmt den Tristanstoff aus dem französischen Roman „Roman du noble et vailland Chevalier Tristan, fils du noble roi Meliardus de Leonnoys, compilé par Luce Chevalier Seigneur de Chateau de Gast".

Er bringt die Geschichte von Tristans Eltern, seiner Geburt und seinen Abenteuern bevor er an Marks Hof kommt, und dann die eigentliche Tristanhandlung. Alles in allem eine verwirrende Fülle von Begebenheiten. Matthew Arnold scheidet all das aus, was nicht unmittelbar zum Verständnis nötig ist. Vieles finden wir in dem Gedicht selbst wieder, es wäre also gar nicht nötig gewesen, Dunlop anzuführen. Daß er diesen kurzen Auszug dennoch seinem Gedicht voraussetzt, zeigt seine Vorliebe

für Klarheit und einfache Linie, ebenso seine peinliche Ordnungsliebe. Was Matthew Arnold wegläßt ist: die erste Reise nach Irland, das Morholt-Abenteuer, Isolde die Aerztin, ferner das Motiv des schwarzen und weißen Segels. Nach seinen eigenen Angaben fußt Matthew Arnold hauptsächlich auf Dunlop und nicht auf Malory, oder „Sir Tristrem" (Walter Scott). Meier-Schüler will doch einigen Einfluß Malorys entdecken, z. B. daß Tristram erwähnt, seine Mutter habe ihn im Walde geboren und ihm den Namen Tristram von „triste" = traurig, beigelegt. Allerdings findet sich dieser Zug bei Malory. In anderen Ueberlieferungen wird Tristram auf dem Meer geboren. Dunlop erwähnt den Ort überhaupt nicht. Ferner führt er noch an, daß Tristram als Hunter, Harper, Knight bezeichnet wird und daß die Namensform Tristram gewählt wird, während Dunlop Tristan angäbe. Hierzu kann man sagen, daß Malory im neunzehnten Jahrhundert in England sehr bekannt war. Swinburne, Dante Gabriel Rossetti, Tennyson usw. kannten und schätzten ihn. So braucht man keinen direkten Einfluß anzunehmen. Malory war Matthew Arnold sicherlich nicht ganz unbekannt, aber daß er ihn neben Dunlop als Quelle benützte, ist weniger sicher und läßt sich aus den Einzelheiten, die Meier-Schüler anführt, nicht ableiten. So ist z. B. die Form „Tristram" in England die geläufigere, deshalb wird Matthew Arnold nach ihr gegriffen haben. Außerdem läßt auch Dunlop auf eine Geburt im Walde schließen, denn er erzählt, daß Tristans Vater auf der Jagd von einer Fee, die ihn liebte, entrückt wurde. Seine Gemahlin machte sich auf, ihn zu suchen und gebar unterwegs den Knaben Tristan. Wenn schon erwähnt wird: daß Meliardus auf der Jagd war, liegt es doch nicht mehr so fern, auch Tristans Geburt in den Wald zu verlegen. — Bei Dunlop heißt es:

> „A fairy fell in love with him and drew him away by enchantement, while he was engaged in the exercise of hunting. His queen set out in quest of him, but was seized with the pains of child-birth during her journey and expired soon after having given birth to a son, whom, from the melancholy circumstances of his birth, she called Tristan before her death."

Aus der Bezeichnung: Hunter, Harper, Knight, dürfte man es kaum wagen, auf irgend einen direkten Einfluß zu schließen, denn das Ritter-Ideal schloß doch Jäger und Minnesänger in sich ein. Denken wir nur an seine Gestaltung in Walter Scotts „Ivanhoe" usw. — Aber auch Dunlop erwähnt, daß Tristan ein Meister war in der Kunst des Harfenschlagens.

Wie Tristan, Nachdem er Morholt erschlagen, aber eine schwere Wunde von ihm empfangen hatte, in das ihm unbekannte Irland kommt, weiß er durch sein Harfenspiel die Königstochter Yseult so zu rühren, daß sie ihm Heilung zusagt. Daß ein direkter Einfluß Malorys kaum greifbar ist, zeigt auch die Gestalt Marks. Er wird zwar kaum erwähnt, aber er spielt doch nicht die Gestalt des finsteren Tyrannen wie bei Malory. Im Gegenteil, Isolde hat noch so viel Sympathie für ihn übrig, daß sie ihn „my deep-wrong'd husband" nennt. Ganz anders klingen die gehässigen Worte Isoldens über ihren Gatten bei Tennyson, der hierin ganz von Malory abhängig ist. Ein Zug, der für Mark spricht, ist auch, daß er die beiden toten Liebenden nach Cornwall bringen läßt und sie in seiner Kapelle beisetzt. Dies berichtet auch Dunlop, während er sonst den Charakter Marks ziemlich kleinlich und verächtlich gestaltet. So flieht Mark z. B. vor Daguenet, dem Narren König Arthurs, den er für Lancelot hält und macht sich dadurch vor dem ganzen Hof lächerlich. —

Golther hat darauf aufmerksam gemacht, daß zwischen Matthew Arnolds Dichtung und dem letzten Akt in Richard Wagners Oper Zusammenhänge bestehen könnten. Richard Wagner war 1855 in London und es wäre wohl möglich, daß er das eben erschienene Gedicht in die Hand bekommen hätte. Die Fieberträume des siechen Tristram, die Reden mit dem Pagen, finden ihre Entsprechung in der Oper, wobei Kurvenal die Stellung des Pagen einnimmt. Es ist sehr wohl möglich, daß das Gedicht Richard Wagner eine Anregung zur Ausgestaltung des III. Aktes gab. Aber über die Annahme einer Anregung dürfen wir sicher nicht hinausgehen. Wenn wir eine solche annehmen, dann ist es vielleicht kein Zufall, daß gerade die monologischen und dialogischen Partien auf Wagner Eindruck machten. Wagner war Dramatiker und die dramatischen Teile mußten ihn besonders zum Ausbau reizen. So finden wir auch zum II. Teil „Iseult of Ireland" keine Entsprechung bei Wagner. Bei ihm bedeutet das letzte Zusammentreffen der Liebenden höchste Steigerung und größtes Entzücken. Lange, inhaltsreiche Gespräche, wie bei Matthew Arnold, sind für ihn unmöglich.

Liebe als stilles Glück.

Im 19. Jahrhundert ist Matthew Arnold der erste, der den Tristram-Stoff behandelt. Wir fühlen noch Nachwirkungen der Romantik, „Alaric at Rome“ zeigt, wie stark er von Lord Byron beeinflußt war. Durch seine Schulung in Rugby und Oxford wurde ihm die Antike nahe gebracht. Aber diese beiden Elemente vereinten sich nicht in ihm, wie bei anderen, im Gegenteil, die klassische Zurückhaltung siegte allmählich über die romantische Subjektivität. — Jetzt werden die leuchtenden, glühenden Farben verwässert. Was Sehnsucht und Extase war, wird Gelehrsamkeit oder Sentimentalität. Was stark und titanenhaft war, wird eingeengt und verniedlicht. Die Gestalten haben die Symbolkraft verloren; sie sind herabgestiegen aus der Welt der Götter und Titanen, aber sie sind doch nicht ganz auf der Erde. Ihre Liebe ist zart; halb verborgen bei der Frau, von demütiger Hingabe, beim Mann von schwermütigem Stolz. Nirgends zeigt sich ein starker Ausbruch der Leidenschaft; nie schweift der Blick ins All, er entdeckt die tausend Kleinigkeiten des Lebens. Es zeigt sich hier stark das Positive dieser neuen Richtung, der, um nur einige zu nennen, auch Clough und Charlotte Bronté zugehören. Sie erforscht die Enge; winzige Seelenregungen werden wichtig. Jeder Blick, jedes Erröten, jede kleine Bewegung, bedeutet an sich viel mehr, der Künstler geht dem nach und zeigt es dem Leser, so daß dieser mehr von den Gestalten weiß, als sie äußerlich durch Taten zeigen. Die Frauengestalten sind sich durchweg ziemlich ähnlich. Die Unterschiede liegen weniger in der Grundanlage ihres Charakters, sondern man könnte fast sagen, er liege nur in der Art sich zu kleiden und sich der Außenwelt zu zeigen. Sie tragen alle dieselbe Sehnsucht nach Liebe (was mit Glück gleichzusetzen ist), aber sie verhüllen dies auf mannigfache Weise. Ob sie nun Jane Eyre oder Isolde Weißhand heißen, Shilley Keeldar, oder Iseult von Cornwall, ob sie im Mittelalter oder in der Neuzeit leben, in jeder dieser Frauengestalten finden wir das demütige Hinneigen und Hingezogensein zu dem geliebten Mann. Was verlangt die „proud Queen“ noch vom Leben, denn als stille Magd an Tristrams Krankenbett zu dienen? Und war nicht Iseult Weiß-

hand dieselbe königliche Dienerin? Die Frau braucht die Liebe des Mannes wie die Blume die Sonne. Das häuslich erzogene Bürgermädchen unterscheidet sich hierin nicht von der stolzen, gebildeten Aristokratin. (Vielleicht ein Grund mehr, warum diese Art Literatur unter der sogenannten upper middle class die größte Verbreitung hatte!) Der Mann ist auch immer der „Herr", aber sein Herrentum ist gemildert durch die Ritterlichkeit, die er der Frau gegenüber immer beachtet. Seine Liebe muß sich umsetzen in Taten. Bei Mann und Frau hat die Liebe etwas Gedämpftes, man möchte sagen, etwas Unkörperliches. Die Liebe wächst in ihnen und wie sie wächst ist es gut. Sie wird verborgen, aber nicht, weil man sie als etwas Unrechtes ansieht, sondern aus einer stillen, keuschen Zurückhaltung heraus. Daraus erklärt sich auch, daß die Gefühle der Helden sehr oft indirekt gezeigt werden. Tagebuchstellen, Selbstgespräche, waren immer besonders beliebt. Matthew Arnold löst dieses Problem, indem er Tristram im Fieber reden läßt. Gerade weil die Liebe so etwas pflanzenhaft Wachsendes in ihrem Werden und Blühen besitzt, ist sie rein und schuldlos. Ein Samenkorn fällt zur Erde, eine Pflanze wächst daraus hervor— es mußte so sein. Deshalb liegt bei Matthew Arnold auch kein Schatten zwischen der beiden Isolden und Tristram ist auch an keiner schuldig geworden. Der Liebestrank knüpfte ihn an die irische Iseult, die Sehnsucht nach ihr führte ihn zu ihrer bretonischen Namens-Schwester — beide Frauen lieben ihn und fanden in ihrer Liebe die Erfüllung ihres stillen Lebens. Das stille Glück scheint das erstrebenswerteste zu sein; die Leidenschaft bringt Tristram und Iseult den Tod, während Isolde Weißhand ihr ruhiges, träumerisches Leben mit ihren Kindern weiterlebt. Man wollte kein wildes Aufschäumen, keinen Bruch, sondern ein ruhiges melancholisches Dahingleiten. Hier liegt auch die Gefahr — Matthew Arnold mit seinem kühlen Denken verfällt ihr nicht — aber gar zu oft verlor man sich in Weitschweifigkeit und was noch schlimmer ist, in Sentimentalität. —

2. Alfred Tennyson.

„Idylls of the King" 1882 The Last Tournament

Form: Tennyson hat den Stoff von Tristan und Isolde nicht gesondert bearbeitet, sondern er nimmt ihn, als eine der Sagen des Artuskreises unter dem Titel „The Last Tournament" in seinen Artus-Zyklus auf. Die „Idylls" sind in „blankverse" geschrieben, den Tennyson ausgezeichnet zu handhaben versteht. Die Sprache ist es auch hauptsächlich, die uns heute noch anzieht. Sie ist ausgeglichen und maßvoll, reich an prunkvollen Vergleichen und gewählten Bildern. Das ist ihr Vorteil und ihr Nachteil. Der Haupt-Akzent liegt, wie bei den meisten Spätviktorianern, auf dem Dekorum. Tennyson besitzt nicht die überquellende, glühende Beredsamkeit eines Swinburne, aber ebensoweit ist er auch von den nachlässigen, unpersönlichen Versen Matthew Arnolds entfernt. Sein Stil ist gepflegt, überdacht, ausgeglichen; er gleicht der sorgfältigen Kleidung eines Gentleman, der gewohnt ist, sich in Gesellschaft zu bewegen. Wie wir nachher sehen werden, liegt Tennysons Stärke in der Sprache, nicht in der Gestaltung. Er besaß einen starken Sinn für das Melodiöse, alles fließt leicht und glatt ohne Stockung und Stauung in unzähligen Windungen dahin. Nirgends finden wir eine einfache, gerade Linie. Tennyson zieht das Verschlungene und das Verschnörkelte vor; man muß manchmal geradezu an die übermäßig verzierten Stuckplafonds denken, die zu seiner Zeit so beliebt waren. —

Er liebt es, die Haupterzählung einzuschachteln und zu überdecken. Es soll nicht geleugnet werden, daß dies bis zu einem bestimmten Grade reizvoll wirken kann, so z. B. im „Last Tournament". (In anderen Idyllen gehen diese Verschlingungen oft bis zur Unverständlichkeit.) Die Nebenhandlungen sind hier verhältnismäßig kurz und durchsichtig, d. h. sie beziehen sich immer klar auf die Haupthandlung. So rechtfertigt die Geschichte des Rubinen-Halsbandes die Abhaltung des Tourniers und die Erzählung vom „Red Knight" das Fernbleiben Arthurs von demselben. Die Begegnung Tristrams mit der weinenden Frau dient allein dem Zweck, dessen Seelenstimmung zu vertiefen. Außerdem dürfen wir nicht ver-

gessen, daß Tennyson der Artus-Stoff wichtig war, nicht der Tristram-Stoff. Dieser ist nur eine Episode in der Haupthandlung und kann nicht von ihm getrennt werden, schon deshalb nicht, weil die Arthur-Handlung immer wieder in die Tristram-Handlung eingreift. Von ihr ist nichts übrig geblieben, als das letzte Beisammensein Tristram und Isolts, das mit der Ermordung Tristrams durch Mark endet. —

Daß Tennyson ein Meister der Sprache war, ist schon oft bestätigt worden und braucht nicht nochmals hervorgehoben zu werden. Leider gleitet er für unseren Geschmack manchmal etwas ins Banale oder ins Süßliche ab. Ganz reizend sind die eingestreuten Liedchen, besonders das eine: „Free Love, free field . . ." das Tristram dem Narren Dagonet vorsingt. Der Inhalt wird streng getadelt, aber trotzdem sind diese sieben Zeilen die besten in dem ganzen Idyll; sie bestechen geradezu durch ihre Sangbarkeit. Die Worte sind leicht hingeworfen, wie gelbe Blätter im Herbst und ebenso ist der Sinn, der dahinter steckt. Das zweite Lied: „Ay, Ay o Ay" wirkt beim Lesen schwülstiger; wenn wir es gesungen hörten, würde es uns sicher besser gefallen. —

Es ist vielleicht nicht zufällig, daß wir (wie in allen Werken des „Poete Laureate") viele Worte romanischen Ursprungs finden. Ich erwähne nur einige Beispiele: paramour (französisch par amour), vizor (anglofrz. viser, frz. visière), machicolated, machicolation (frz. machicoulis), harlot (altfrz. harlot, herlot, ital. arlotto vielleicht zusammen mit germ. lotter), to inflame (frz. inflammer), league (frz. ligue), honour (altfrz. (h)onour), ensample (altfrz. esemplé), joust (altfrz. jouster), damosel (frz. demoiselle, vulg. lat. dominicella), usw. Dadurch bekommt seine Sprache etwas von der Kultur des Hoflebens; gleichzeitig haftet ihr ein schwerer düsterer Prunk an. Oft ist es nur ein Adjektiv, ein Beiwort, oder ein geschickt gewähltes Verb, das den ganzen Vers adelt, auch Alliteration findet sich:

„The wide-wing'd sunset of a misty march
Glared on a huge machicolated tower . . . ."

Parallelen und Gegensätze wirken steigernd und vertiefen die Stimmung. So wird von Arthur nach dem Kampf mit den Mannen des „Red Knight" gesagt:

„So all the ways were safe from shore to shore
But in the heart of Arthur pain was lord"

und von Guinevere nach dem Tourniersieg Tristrams:

„.... then slowly to her bower
Parted, and in her bosom pain was lord.
The glory of our Round Table is no more."

Beide ahnen den Untergang, ein übereinstimmendes, ungewisses Gefühl befällt sie. Den schärfsten Gegensatz stellt uns Tennyson in Arthur und dem Red Knight in dessen Eid entgegen:

„Tell thou the King and all his liars that I
Have foundel my Round Table in the North,
And whatsoever his own knights have sworn
My knights have sworn the counter to it — and say
My tower ist full of harlots, like his court,
But mine are worthier, seeing they profess
To be non other than themselves — and say
My knights are all adulterers like his own,
But mine are truer, seeing they profess
To be none other; and say his hour is come,
The heathen are upon him, his long lance
Broken, and his Excalibur a straw."

Auch Lancelot und Tristram bilden eine Art Gegensatz. Beide lieben sie das Weib eines anderen, aber Lancelot steht doch immer eine Stufe höher wie Tristram. Arthur selbst, der König mit den hohen Idealen hat nicht seinesgleichen mehr, der ihm zur Seite stehen könnte; nur der kleine Narr „the mock-knight of the Round Table" gehört zu ihm. Hübsch ist die hüpfende Redeweise des „skipping fool". Man sieht förmlich die bewegliche, kleine Gestalt. Wortspiele und überraschend prägnante Bilder geben den Versen eine Beschwingtheit, die den Leser immer wieder entzückt. Steht man auch den Ideen Tennysons ablehnend gegenüber, so kann man doch seiner Wortkunst die Anerkennung nicht versagen. Das Bild, das die ersten neun Verse malen: — Vor der Halle von Camelot, die hoch über dem bunten Herbstwald ragt, tanzt Dagonet der Narr „like a withered leaf"; aus dem Saal tritt Tristram mit seiner Harfe, ein Halsgeschmeide von Rubinen, das er gestern beim Tournier gewonnen hat, in der Hand schwingend, — ist wie ein flüchtig angeschlagenes musikalisches Motiv. Es dient als Einleitung, verstummt dann völlig, wird in der Mitte genau so wieder aufgenommen und steht etwas abgeändert, wie in Moll, am Ende. Eine trübe Stimmung liegt über dem

ganzen Idyll. Sie ist ein Zeichen des Verfalls, genau so wie die welken Blätter, die Dagonet umtanzen. Alle Gestalten sind wie durch einen Nebel gesehen; auch die Natur hat ihre Lebenskraft verloren. —

In engem Zusammenhang mit Tennysons Hang zum Lehrhaften, Moralischen, steht seine Vorliebe für die Allegorie. Abgesehen davon, daß die Gestalten Verkörperungen von Tugenden und Lastern sein sollen (vieles wurde wohl erst nachträglich von ihm ausgedeutet) finden wir noch genug allegorische Anspielungen, die wirklich immer als solche gedacht waren. So z. B. das Tournier zu Ehren der „Dead Innocence"; nicht nur das kleine, auf wunderliche Weise gefundene Mädchen ist tot, nein, die Unschuld ist wirklich vom Hofe Arthurs geschwunden. Wohl haben die Damen sich in weiß gekleidet zu Ehren der Unschuld, aber das schlichte Weiß wird von bunten Farben überstrahlt:

„.... as when an hour of cold
Falls on the mountain in midsummer snows,
And all the purple slopes of mountain flowers
Pass under white, till the warm hour returns
With veer of wind, and all are flowers again;
So dame and damsel cast the simple white,
And glowing in all colours, the live grass,
Rose-campion, bluebell, kingcup, poppy, glanced
About the revels .....

Und als der Tag in Schande, Schmutz und Regen ausklingt, erhebt sich eine schrille Stimme:

„..... Praise the patient saints,
Our one white day of Innocence hath past
Tho' somewhat draggled at the skirt ...."

Und Dagonet spielt mit dem Wort spöttisch-traurig:

„The twelve small damosels white as Innocence,
In honour of poor Innocence the babe,
Who left the gems which Innocence the Queen
Lent to the King, and Innocence the King
Gave for a prize — ....".

Gestaltung: Nichts gibt uns ein besseres Bild des Zeitgeschmacks der 70-er und 80-er Jahre als die Gestalten der Idylls. Es ist ja bekannt daß Tennyson in seinem Arthur-Zyklus den Kampf der Sinne gegen die

Seele darstellen will. Er gibt sich nicht ganz dem Zauber der alten Sage hin, sondern er sucht sie irgendwie mit der Gegenwart in Verbindung zu bringen. Er versucht sie mit modernen Tendenzen zu füllen und nimmt ihr damit den zeitlosen, ewigen Reiz. Auch Swinburne bringt die alte Sage in neuem Gewand, aber er hütet sich, ihren Sinn zu verändern. Wohl vertieft er ihre Ethik, aber er überlädt sie nicht mit Gedanklichem. Seine Gestalten bleiben Menschen trotz aller Idealisierung. Was bei ihm ein Vorteil war, wird bei Tennyson zum Nachteil. Dessen Personen sind — nicht immer aber doch manchmal — nur blasse Verkörperungen von Tugenden oder Lastern, wobei dem Dichter die Kraft eines Spenser fehlt. Die etwas süßlichen Farben sind gedämpft, kein reiner Ton kann sich mehr halten. Alles atmet die Stimmung eines nahen Untergangs; trübe Vorzeichen weisen darauf hin. — So haben auch im „Last Tournament" die Gestalten ihren ursprünglichen Charakter verloren. Alles wird der moralisierenden Tendenz untergeordnet und die große Liebe zweier Menschen zum Verfallprodukt gestempelt. Heiße Leidenschaft, die sich ihre eigenen Gesetze baut, nennt der Dichter „böse" und „sündig". (Was er billigt ist die eheliche Liebe (Enid), oder die Liebe, die zur Ehe führt (Gareth). Elaine muß sterben an der Nichterfüllung ihrer Liebe, um in ihrer Reinheit bestehen zu können.) Des Menschen Herz ist dem Gesetz von „gut" und „böse" unterworfen, d. h. es hat sich nach der Moral zu richten; jede Regung, die sich gegen dieselbe richtet, ist verdammenswert. Zeigt nun der ganze Zyklus das Unterliegen des Reinen, Edlen auf dieser Welt, so ist die Liebe Tristrams und Isolts eine der Stufen, die abwärts führen. Arthur sagt zu Guinevere (11. Guinevere):

„Then came thy shameful sin with Lancelot,
Then came the sin of Tristram and Isolt;
Then others, following these my mightiest knights,
And drawing foul ensample from fair names,
Sinn'd also ....."

Es ist klar, daß Tennyson den Stoff, den er in einen solchen Zusammenhang einbauen wollte, vollständig umbilden mußte. Seine Helden verstricken sich in Schuld, Lancelot und Tristram, Guinevere und Isolt, werden schuldig in ihrer verbotenen Liebe. Der Liebestrank mußte hierbei natürlich wegfallen, ebenfalls ändert sich der Charakter der Hauptpersonen, vornehmlich der Tristrams. Sein Bild ist verzerrt und verdunkelt; der Held ist zum Höfling geworden. Wohl sündigt er in der

Liebe, aber er kennt die wahre Liebe doch nicht. Er ist, wie die Liedchen, die er singt, tändelnd, spöttisch und frivol. —

Er steht noch um eine Stufe tiefer als Lancelot. Wohl lieben sie beide eine Frau, die einem anderen gehört, aber Lancelot fühlt sich schuldbewußt, er empfindet sein Unrecht an Arthur, während Tristram Mark mit Vergnügen hintergeht. Auch die Liebe Lancelots zu Guinevere steht auf einer höheren Stufe als die Tristrams zu Isolt. Er verzichtet um ihretwillen auf die Ehe mit Elaine. Tristram heiratet Isolde Weißhand und setzt trotzdem sein Spiel mit Marks Gattin fort. An sich entspricht das ja vollkommen dem Stoff, aber Tennyson will in der Liebe Tristrams zu Isolt nur eine schuldige Liebe sehen, deshalb muß er die Gesinnung des Menschen alles Hohen und Reinen entkleiden. Vielleicht tat er das bewußt; es ist aber auch möglich, daß er selbst schon so eng urteilte und in dem Stoff nichts weiter sah, als die Geschichte eines Ehebruchs. Sei es nun aus innerer Einstellung, oder aus künstlerischen Erwägungen heraus, jedenfalls gießt er die volle Schale seines Zorns über Tristram aus. Seine Liebe zur irischen Iseult und seine Ehe mit der Bretonin hat einen inneren Sinn, oder eine psychologische Begründung: Er ist von Arthurs hohem Ideal abgefallen und diese innere Schwäche und Angekränkeltheit zeigt sich in allen seinen Worten und Taten. Er erst macht durch sein Erscheinen das Tournier zu Ehren der „Dead Innocence" zum Hohn. Lancelot, dem Arthur den Vorsitz bei dem Tournier gegeben hat, ist bedrückt und sinnt trübe über die mahnenden Abschiedsworte seines Herrn nach. Er schaut kaum auf und rügt nicht, daß die Regeln nicht eingehalten werden:

„He saw the laws that ruled the Tournament
Broken, but spake not ...."

Da kehrt Tristram zurück von seiner Vermählung mit der bretonischen Isolt the White; er tritt in die Schranken und wird Sieger. Er erhält den Preis, den Guinevere in traurigem Hohn dem „purest of the Knights" zugesprochen hatte. Jäh erwacht in Lancelot die Erkenntnis:

„The glory of our round Table is no more"

und er übergibt Tristram die Rubinen mit den vorwurfsvollen Worten:

„.... Hast thou won?
Art thou the purest, brother? See, the hand
Wherewith thou takest this, is red! ...."

Und Tristram erwidert verstockt und höhnisch:

„... Ay, but wherefore toss me this
Like a dry bone cast to some hungry hound?
.....
Great brother, thou nor J have made the world;
Be happy in thy fair Queen as I in mine."

Einer nur überblickt die Situation mit schmerzlicher Klarheit, der Narr Dagonet. In seinem Gespräch mit Tristram wird uns dieser gezeigt, wie wir ihn sehen sollen, als denjenigen, der Arthurs Weise stört. Dagonet wirft Tristram vor:

„.... I had liefer twenty years
Skip to the broken music of my brains
Than any broken music thou canst make",

und auf Tristrams Frage:

„Good now, what music have I broken, fool?"

faßt dieser in ein paar Worten seine ganze Schuld zusammen:

„..... Arthur, the King's;
For when thou playest that air with Queen Isolt,
Thou makest broken musik with the bride,
Her daintier namesake down in Brittany —"
And so thou breakest Arthur's music too."

Und nochmals verdammt er ihn; Tristram sagt von Orpheus:

„..... he could harp his wife up out of hell",

darauf ruft Dagonet:

„And whither harp'st thou thine? down! and thyself
Down! and two more: a helpful harper thou,
That harpest downward. Dost thou know the star
We call the harp of Arthur up in heaven?

Tristram wirkt nicht sehr edel, wenn er sich mit dem kleinen Narren herumzankt; wie ein dunkler Schleier liegt seine Schuld auf ihm. —

Den Ritter Tristram sahen wir auf dem Tournier siegen und doch unterliegen; den Sänger finden wir im Gespräch mit Dagonet und er erwirbt unsere Sympathie nicht, ebensowenig wie der Liebende, den

wir bei Isolt antreffen. Was uns hauptsächlich an den Reden und dem Gebaren der beiden auffällt, ist das Tändelnde, Spielerische. Immer wieder heißt es: „Tristram fondling her light hand, replied..." oder: „... ever dallying with her hand", oder:

„(Tristram) had let one finger lightly touch
The warm white apple of her throat."

Tennyson kann keine echte Leidenschaft zeichnen, er sieht in Tristram immer nur den Ritter Arthurs, der nicht mehr rein ist. Die Gestalt der Isolt ist nicht ganz so schlimm gezeichnet; sie ist ein schwächeres Abbild von Guinevere. Ihre Schuld wird dadurch gemildert, daß ihr Gatte kein edler Ritter ist wie Arthur. Sie haßt Mark aus tiefster Seele. Aber der Haß gegen Mark und die Eifersucht auf Isolt Weißhand scheinen bei ihr eine größere Rolle zu spielen als die Liebe. Das Gespräch der Liebenden zeigt keine tiefe, innere Verbundenheit. Es erinnert an das etwas fade Getändel im Salon einer Dame der 80-er Jahre. Tristram sagt ihr im konventionellen Höflingston Komplimente über ihre Schönheit, die sie sichtlich geschmeichelt ablehnt. Auch ist sie nicht die Goldhaarige, sondern hat „blak-blue Irish hair und Irish eyes" wie bei Matthew Arnold. Hier triumphiert das Wissen der Gegenwart über die Wahrheit der alten Sage. Seltsam wird ihr weißer Hals hervorgehoben:

„.... Down in a casement sat
A low sea-sunset glorying round her hair
And glossy-throated grace, Isolt the Queen".

Isolt hat wärmere Töne wie Tristram; angstvoll warnt sie ihn vor der Tücke Marks. Der Geliebte ist für sie der Lichtblick in ihrem düsteren Dasein. Sie will ihn behalten und nicht allein bleiben „with Mark and hell". Deshalb vergibt sie ihm auch die Ehe mit Isolt Weißhand und nimmt seine Beteuerungen begierig auf. Isolt ist von Liebe und Haß zerrissen:

„My God, the measure of my hate for Mark
Is as the measure of my love for thee"

Sie kennt den Haß und kennt die Eifersucht; nie würde sie „Schwester" zu der Bretonin sagen, wie die selbstlose Iseult Matthew Arnolds:

„Oh sweeter than all memories of thee,
Deeper than any yearnings after thee
Seem'd these far-rolling westward-smiling seas
Watch'd from this tower. Isolt of Britain dash'd
Before Isolt of Brittany on the strand."

Und wieder dieses Halbe, etwas phrasenhafte:

„Well — can I wish her any huger wrong
Than having known thee? her too hast thou left
To pine and waste in those sweet memories."

Ihr fehlt die Harmonie. Ihr Schicksal ist vielleicht traurig, aber nicht tragisch. Die Liebe ist kein großer, warmer Strom, der das Herz ausfüllt, sondern immer eine schmerzlich quälende Zerrissenheit. Die wichtigste Basis aller Liebe, das Vertrauen, fehlt vollständig. Sie sucht Halt an Tristram, aber seine Liebe kann ihr die gesuchte Stütze nicht sein. Sie schwankt zwischen Eifersucht und Sehnsucht. Die Liebe zu Tristram hat sich in ihrem Herzen vielleicht nur dadurch gehalten, weil sie Mark so abgrundtief haßt und verachtet:

„O were I not my Mark's, by whom all men
Are noble, I should hate thee more than love."

Heftig verlangt sie seinen Schwur, daß er sie sein ganzes Leben lang lieben wolle:

„..... I say
Swear to me thou wilt love me ev'n when old,
Grey-hair'd and past desire and in despair."

doch Tristram, der „Wordling of the World" weiß, daß man sich nicht im Rausch der Stunde binden soll:

„... vows — I am woodman of the woods
And hear the garnet-headed yaffingale
Mock them....
„... my soul, we love but while we may"

jedoch fügt er begütigend und schmeichelnd hinzu:

„And therefore is my love so large for thee,
Seeing it is not bounded save by love."

Sie sind durch nichts anderes aneinandergekettet als durch körperliche Liebe. An ihren Reden sieht man, wie fern sie sich innerlich sind. Berührt es uns nicht eigenartig, wenn wir von Tristram und Isolt berichten hören:

„So then, when both were brought to full accord,
She rose, and set before him all he will'd
And after these had comforted the blood
With meats and wines and satiated their hearts . . . "

Isolts Bild gleitet schon etwas in das der „unverstandenen Frau", das zeigt sich ganz stark in ihrem Verhältnis zu Mark. (Auch in Tristram findet sie nicht immer volle Befriedigung.)

Mark ist erschreckend häßlich gezeichnet, äußerlich und innerlich. Tristram und Isolt spotten über:

„. . . the much ungainliness
And craven shifts, and long crane legs of Mark."

Er hat etwas Heimtückisches, Böses, Schleichendes an sich. „Catlike" nennt Isolt seinen Gang. Er haßt Isolt und man muß sich vor ihm in acht nehmen. Er ist kein ehrlicher Feind und kennt den aus dem Hinterhalt geschossenen Pfeil so gut wie das heimlich wirkende Gift. Er liebt niemand, auch nicht sein Weib. Man kann nicht einmal unterscheiden, ist es Eifersucht oder nur seine eigene Bosheit, die ihn zum Teufel werden läßt. Mit der Freude am Quälen überbringt er ihr die Nachricht von Tristrams Verheiratung: (Isolt erzählt)

„Here on black mute midsummer night I sat,
Lonely, but musing on the, wondering where
Murmuring a light song I had heart thee sing
And once or twice I spake the name aloud
Then flash'd a levin-brand; and near me stood,
In fuming sulphur blue and green, a fiend —
(Mark's way to steal behind one in the dark —)
For there was Mark: „He has wedded her" he said
Not said, but hiss'd it . . . ."

Hier wirkt das Teuflische, das Mark mit sich bringt um so mehr, als es sich so stark gegen die ruhig milde Sommernachstimmung abhebt. Mark ist immer plötzlich da, wie der Böse auch; nie tritt er offen auf. Und so ergibt sich auch dieser grausame, brutale Schluß. Tristram hat Isolt mit dem Rubinhalsband geschmückt, (sie wähnen Mark auf der Jagd) er beugt sich nieder um sie zu küssen, da:

„Out of the dark, just as the lips had touch'd
Behind him rose a shadow and a shriek —
„Mark's way, said Mark, and clove him thro' the brain."

Ist Marks Gestalt wie ein schwarzer Schatten, so wirkt die bretonische Isolt Weißhand wie ein blasser Schemen. Wir erfahren nicht viel über sie. Nur die Eifersucht der anderen Isolt zieht sie ans Tageslicht. Von ihr hören wir, daß Tristram für ihres Vaters Land gekämpft hat, verwundet wurde und von ihr wieder gesund gepflegt wird. Von Tristram wissen wir nur, daß ihn ihr Name anzog, Isolt! Sein Urteil über sie ist so kalt, so herzlos:

„Grace, Queen, for being loved, she loved me well
Did I love her? the name at least I loved
Isolt? I fought his battles for Isolt ....
Care not for her, patient and prayerful, meek
Pale-blooded she will yield herelf to God."

Die magische Anziehungskraft des Namens wird bei Tristram wohl erwähnt, aber da wir nicht an eine reine Liebe Tristrams glauben können, bleibt das Motiv wirkungslos. —

Zweimal zeigt uns der Dichter Tristrams Verhältnis zu den beiden Isolden; einmal in dem Liedchen: „ay, ay, O ay..." und dann noch in dem Traum im Walde. — in dem Liedchen spricht er von zwei Sternen, einer glänzt am Himmel, einer im Spiegel des Wassers. Dieser ist nah, aber er wird vergehen, während der andere, ewige, ach so fern ist:

„Ay, ay, O ay — the winds that bend the brier!
A star in heaven, a star within the mere!
Ay, ay, O ay — a star was my desire,
And one was far apart, and one was near:
Ay, ay, O ay — the winds that bow the grass!
And one was water and one star was fire,
And one will ever shine and one will pass.
Ay, ay, O ay — the winds that move the mere."

Wir erinnern uns hierbei an die vorigen Worte, in denen die irische Isolt als „true star" bezeichnet wird:

„The night was darke; the true star set — Isolt!
The name was ruler of the dark — Isolt?"

Isolt Weißhand ist hier nur das schwache Abbild der anderen Isolt. Auch hier ist keine tiefe Innerlichkeit, nur leichtes Getändel und geschicktes Spielen mit Worten und Bildern. Anders ist es in dem Traum, dem

Streit der beiden Frauen am Meer um die Rubinen. Da taucht die Schuld Isolts auf. Isolt Weißhand wird aber nicht so „pale-blooded" geschildert, auch in ihr lebt der Haß gegen die Rivalin, auch sie hat mitgeholfen, den Schmuck der „Dead Innocence" zu zerstören:

„He seem'd to pace the strand of Brittany
Between Isolt of Britain and his bride.
And show'd them both the ruby-chain, and both
Began to struggle for it, till his Queen
Graspt it so hard, that all her hand was red.
Then cried the Breton, „Look, her hand is red!
These be no rubies, this is frozen blood,
And melts within her hand — her hand is hot
With ill desires, but this I gave thee, look,
Is all as cool and white as any flower.
Follow'd a rush of eagle's wings, and then
A whimpering of the spirit of the child,
Because the twain had spoil'd her carcanet."

Die Szene zwischen den beiden Frauen, die sich um das Halsband streiten, ist anschaulich und lebendig geschildert, dabei maßvoll und zurückhaltend. Der Streit wird nicht zur Zänkerei herabgewürdigt. Das Allegorische fällt nicht unangenehm auf (das Weinen des Kindes, das gefrorene Blut an Stelle der Rubinen) da es sich ja um den Traum eines Schuldbewußten handelt. —

Stoff: Mit dem eigentlichen Tristan- und Isolden-Stoff hat Tennysons Dichtung fast nichts mehr gemein. Von der inneren und äußeren Handlung finden wir wenig wieder und das Wenige verzerrt durch einen moralisierenden Spiegel. Manchmal scheinen die Personen nur zufällig die Namen der alten Sage zu tragen. Was an äußerer Handlung fehlt (Vorgeschichte, Tristrams Eltern, Morholdabenteuer 1. Fahrt nach Ireland, Isolt als Aerztin, Werbefahrt, Liebestrank, Liebeslisten an Marks Hof, der sieche Tristram, das schwarz-weiße Segel) wäre zu entbehren; die Freiheit auszuwählen müssen wir dem Künstler lassen. Aber Tennysons Tristram kann nicht einmal lieben, er ist alles Heldischen entkleidet und die Liebe, die zwei Menschen zu einander zwingt, ist zur tadelnswerten Tändelei geworden. Isolt ist nicht die Goldhaarige, sondern wie bei Matthew Arnold, die schwarzhaarige und schwarzäugige Irin. —

Der Name Isolt zeigt Tennysons enge Verbindung zu Malory, bei diesem heißt die Irin „La Beale Isoud", während sonst meist die französische Form Yseult, oder Iseult vorgezogen wird. —

Als Quelle für den ganzen Arthur-Zyklus kommt fast nur Malory in Frage (s. Meier-Schüler), so finden wir auch im „Last Tournament" einige Zusammenhänge. Besonders in der Zeichnung Marks, als eines bösen, finsteren Königs, zeigt Tennyson seine Vorliebe für Malory, ebenso die Anspielung auf die frühere Liebe Marks und Tristrams zu der Frau des Segwarides. Das Turnier hat seine Parallele im Tournier von Lonazepp, wo Tristram in grüner Rüstung erscheint und sich sehr auszeichnet, gleichzeitig wird aber auch das unritterliche Spiel gerügt. Besonders hervorgehoben wird bei Tristram wieder, daß er Jäger und Sänger sei, wie uns das schon bei Matthew Arnold auffiel, der es einmal erwähnte. Tennyson betont es viel stärker; er bringt es meist in der Anrede zum Ausdruck:

„O hunter, and a blower of the horn,
Harper, and thou hast been a rover too"

dann:

„Ah then, false hunter and false harper ..."

und:

„But thou, thro'ever harrying the wild beasts —
Save that to touch a harp ..."

usw. Auch die Gestalt des Dagonet stammt aus dem „Morte d'Arthur" (IX). Tennyson hat seine Rolle weiter ausgebaut und verfeinert; er ist die einzige, sympatische Gestalt in dem Idyll. Das Motiv des überlegenen Narren taucht ja immer wieder in der Literatur auf, seit Shakespeares Narrengestalten über die Bühne gingen. —

Wenn Tennyson auch fast ausschließlich Malory als Quelle benützt, so kannte er sicher auch andere Bearbeitungen des Arthur-Stoffes. Er kam z. B. mit James Knowels in Berührung, von dem 1861: „The Legends of King Arthur and his Knights" erschienen waren. —

Liebe und Moral.

Solange die Sinne noch fein genug waren, die zartesten und feinsten Nuancen aufzunehmen, konnte man weder von ermüdender Weitschweifigkeit noch von Sentimentalität reden, es war höchstens ein Sichverlieren in durchsichtige Träumereien. Sentimentalität — im schlechten Sinne — entsteht immer nur durch zu starkes Auftragen von Farben ohne eigene Leuchtkraft. Doch der ungemein prakische Sinn des Engländers und der strenge Geist des Puritanertums ließen sich ein solches Träumen nicht allzulang gefallen. Dem Briten liegt das Beherrschen und Ordnen seiner Gefühle. Der „Geist" Pope's hat in dieser Hinsicht etwas typisch Englisches an sich und er ist auch nie ganz aus der englischen Literatur geschwunden. Auch jetzt suchte man in der Literatur wieder nach festem Boden unter den Füßen, denn die Schicht, die den größten Teil des Publikums ausmacht, das Bürgertum, steht sehr fest auf der Erde. Auch Matthew Arnold suchte einen solchen Weg, weniger in seinen Dichtungen als in seinen kritischen Schriften; konsequenter, aber auch enger war ein anderer Weg, der vielleicht noch mehr mit dem Puritanertum zusammenhängt, der Weg über die Moral, den Tennyson ging und die Old Queen selbst (und mit ihnen, um nur einige zu nennen, Coventry Patmore, Sir Lewis Morris und in etwas anderem Sinne Austin.) In ihrer langen Regierungszeit wird die Königin Viktoria immer wichtiger für das englische Geistesleben. Sie führte ein ruhiges, ganz bürgerliches Familienleben, — langsam wandte sich der Geschmack dieser Richtung zu; sie hatte strenge, puritanische Ansichten — wir finden sie in der Literatur wieder. Aber ebenso zeigt uns diese die andere Seite ihrer Bestrebungen. Die Königin ist nicht nur sorgend um das Wohl ihres Volkes bedacht, sie macht es auch groß vor der Welt. Die Erwerbung Indiens, die Eröffnung der Weltausstellung, all die imperialistischen Bestrebungen der Zeit, — das ist die andere Seite. — Man könnte denken, daß das fast unvereinbare Gegensätze seien. Das stimmt aber nicht: der Bürger ist jetzt Träger der Kultur, er hat feste Lebensgrundsätze, hält auf strenge Moral, liebt aber auch eine gewisse Prachtentfaltung. —

Ein Vertreter des Zeitgeschmacks ist der Poete Laureate, Lord Alfred Tennyson. Bei ihm finden wir alle Vor- und Nachteile seiner Zeit — in

der Dichtung kann Bürgerlichkeit einen Nachteil bedeuten, soviel das Bürgertum wirtschaftlich und kulturell auch erreicht hat — d. h. er macht sich als Dichter selten von seiner bürgerlichen Existenz los. Hingegen meistert er die Form und damit auch die englische Sprache in hoher Vollendung. Sprachliche Schönheit und Melodie vermögen oft über die „fast ideenlosen Motive" (Fehr) hinwegzutäuschen. Was uns heute an seinen anderen ähnlichen Werken stört, ist, daß sie fast alle einen lehrhaften Einschlag haben. Die Menschen sind oft nur die Verkörperung einer Idee, blasse Abstrakta. Damit wären wir schon bei den „The Idylls of the King" angelangt. Hier hat es Tennyson selbst betont, daß die Dichtung nicht nur als die Kämpfe Arthurs aufzufassen sei, sondern als der Streit der Sinne mit der Seele. Matthew Arnold strebte in seinen Werken eine Losgelöstheit von den eigenen Gefühlen an. Auch Tennyson will in seinem Schaffen nicht nur seinen Gefühlen Ausdruck geben, er färbt sie mit Moral. So verschieden Matthew Arnold und Tennyson auch sein mögen, eines haben sie doch gemeinsam, sie begnügen sich nicht mit dem Dichtwerk (l'art pour l'art-Prinzip), sondern fordern eine bestimmte ethische Wirkung, der eine will Wissen, der andere Tugend. Der rein ästhetische Genuß, ich möchte sagen das sinnlich Sinnenhafte in der Dichtung, genügt ihnen nicht. Tennyson nützt es wohl aus, aber immer bleibt der sittliche Hintergrund bestehen. Als Dichter kann er das eine nicht entbehren, als echter Viktorianer muß er das andere im Auge behalten. Er sieht nur, daß der großartige Stoff von Tristan und Isolde dem viktorianischen Lebensideal nicht entspricht. Queen Viktoria dachte sehr streng in Sachen der Liebe und der Ehe. Lytton Strachey berichtet, sie habe sich sogar entrüstet, wenn eine Witwe zum zweiten Mal heiratete. Eine Liebe, die sich über alle Konventionen hinwegsetzt, wie die Tristrams zu der Gemahlin Marks, konnte sie nicht billigen. So bog Tennyson, da er den Stoff nicht ändern konnte, die Charaktere nach seiner Auffassung um. —

Emma Lanz sagt (in ihrer Arbeit über das viktorianische Lebensideal) daß, obwohl eine Ehescheidung für die damalige Haltung ja unmöglich ist, doch oft und mit Vorliebe zerrüttete Ehen geschildert werden. Auch Tennysons Isolt lebt in einer solchen Ehe, sie ist die unverstandene Frau, die sich mit einem Liebhaber tröstet. —

Für Tennyson und seine Zeitgenossen ist die Bestimmung der Frau die Ehe. Dies war auch bei der Gruppe um Matthew Arnold der Fall, aber Tennysons Gesinnung ist enger. Er stellt sich entschieden gegen die

Frauenbewegung. (The Princess) Sein Ideal ist die treue, demütig liebende Gattin (Enid); die reine keusche Jungfrau (Elaine). Liebe billigt er nur, wenn sie zur Ehe führt. Tennyson vermochte nirgends eine heiße, glühende Leidenschaft zu schildern. Um sie schätzen zu können, mußte er sie im engen Rahmen bürgerlicher Moral sehen, sonst verdammt er sie. Seine Farben sind wohl lieblich und zart, angedunkelt von leiser Melancholie, aber manchmal steht die Farbengebung — für unseren Geschmack wenigstens — hart an der Schwelle des Kitschigen. — Er ist so recht das Kind seiner Zeit, moralisch eingeengt, mehr zum Prunkvollen, Sentimentalen hinneigend als zum Kraftvollen und lebendig Starken. Für Tennyson ist die Liebe, die alle Gesetze durchbricht, Sünde — nicht Schicksal wie bei Swinburne — und so wie er sie schildert, bleibt sie auch im Kleinlichen befangen, der Poete Laureate bleibt in der Hofsphäre. Er baut eine etwas verlogene Welt vor uns auf. Seine Menschen sind weder realistisch, dem Leben nach gezeichnet, noch sind sie als leuchtende Ideal- oder Märchengestalten aufgefaßt. Insbesondere die Gestalten der Idylls sind zwar der Vorlage (Malory) nachgebildet, aber ihr mittelalterliches Gewand ist nicht echt und ihre Gebärden sind bestimmt durch eine weitgreifende Symbolik. Allerdings werden, gerade durch diese Symbolik, die mannigfaltigen Geschichten und Erzählungen zusammengefaßt unter eine höhere Einheit. Die Idyllen sind gewissermaßen bunte Widerspiegelungen eines farblosen Prinzips. —

3. Algernon Ch. Swinburne: „Queen Yseult“ (1857)

Das erste Epos, das Swinburne über den Tristan- und Isolde-Stoff schrieb, ist sehr wenig bekannt. 1857 erschien Canto I in den „Undergraduate Papers“, der Zeitung des 1856 in Oxford gegründeten Clubs „Old Mortality“. Aber Swinburne sah bald die Unvollkommenheiten des entstehenden Werkes und weigerte sich, die folgenden Cantos zu publizieren. (Brief an John Nichol 1857). Das Epos sollte ursprünglich aus zehn Cantos bestehen; sechs davon sind ausgeführt; die Dichtung ist Fragment geblieben. Wir kennen nur die Einteilung, d. h. die Ueberschriften der vier restlichen Abschnitte: Canto VII: „How Sir Tristram came to joyous Gard“, Canto VIII: „How Sir Tristram warred against the Saxons“, Canto IX: How Sir Tristram sent to Queen Yseult, Canto X: „How Queen Yseult came to Sir Tristram.“ Die sechs vollendeten Cantos wurden 1913 in Privatdruck von nur 30 Exemplaren herausgegeben. Erst 1925 in der Gesamtausgabe von Sir E. Gosse und Th. J. Wise (Bonchurch Edition) wurden sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht. —

F o r m : Das Epos besteht aus dreizeiligen in sich reimenden Strophen von siebenfüßigen Trochäen. Hier zeigt sich vor allem Morris Einfluß. 1857 las dieser einem kleinen Kreis (darunter auch Swinburne) sein Gedicht: „The Willow and the Red Cliff“ vor, wo er eben dieses Versmaß verwendet hatte. Morris selbst hatte sie aus alten Liedern übernommen, (aus den Vers-Epen von Sir Degrevent und Sir Perceval) und etwas abgeändert, d. h. er ließ den dort noch angefügten vierten Vers fallen. Morris Einfluß auf Swinburne war zu jener Zeit ziemlich stark. Er hörte die einzelnen Teile der „Queen Yseult“ kurz nach der Niederschrift und sprach sich sehr lobend darüber aus. In einem Brief an J. Nichol (13. 12. 1857) schreibt Swinburne: „I read it one evening to Morris and the others . . .“ und „Morris says it is much better than his own poem . . .“ (The Defense of Guinevere 1858). Nicht nur in der Form, sondern auch, wie wir später sehen werden, in der Idee und den Quellen wirkte Morris bestimmend auf Swinburne ein. —

Die von Swinburne gewählte Form hat einen eigentümlichen Reiz. Es haftet noch etwas von der volkstümlichen Frische alter Balladen an

ihr, so daß uns einige Unbeholfenheiten nicht zu sehr stören; sie scheinen mehr von naiver, kindlicher Formenfreude herzurühren, als von einem „Nicht-Können". Was uns sehr stark auffällt, ist das musikalische Element, das in dem späteren Epos einen noch größeren Platz einnehmen wird. Diese kleinen, in sich geschlossenen Dreizeiler wirken wie kühle, perlende Regentropfen, die sich unterbrochen in flinkem Rieseln folgen. Dies schließt eine leichte Monotonie in sich ein, die sich wie ein silberner Nebel über alle Farben legt und sie matt und gedämpft erscheinen läßt. Ich habe die Gedämpftheit der Farben schon bei Matthew Arnold hervorgehoben und auch den Unterschied zwischen ihm und dem jungen Swinburne betont. —

Diese Zurückhaltung der Leidenschaften ist bei Matthew Arnold das Endergebnis seiner Erkenntnisse, bei Swinburne dem jüngeren ist sie das erste tastende Erwachen. Noch ist er befangen in dem Vorhandenen, später macht er sich los, ja er kämpft sogar dagegen und er schwelgt, in einem Rausch von Farbe und Klang. Jetzt liebt er das Monotone, aber doch Klingende seines Versmaßes, das zeigen die vielen einsilbigen Reimwörter. Am meisten verwendet er helle Vokale, wie i, e und a, z. B. liebt er besonders die hellen — ing, wie in spring, — thing, — king. Wie schon erwähnt, stehen fast immer einsilbige Wörter im Reim. Wenn wir ein mehrsilbiges antreffen, so sind doch die anderen zwei Reime wieder einsilbig, nie reimen drei mehrsilbige Worte aufeinander. Es ist klar, daß sich bei dieser Art des Reimes die einzelnen Worte oft wiederholen müssen. Manchmal begnügt er sich auch mit bloßer Assonanz oder mit Augenreim: z. B. sad, — had, — made; oder: there, — Guinevere, — clear; oder: was, — alas, — case. Dies erinnert an die alte Balladentechnik, ebenso wie die vielen Flickverse; die Dreizeiler sind immer in sich geschlossen, enjambement gibt es nicht, so muß der dritte Vers oft mit Phrasen oder bereits geprägten Wendungen gefüllt werden. Einzelne Wortverbindungen tauchen immer wieder auf. Oft gehören sie einer Person an, der sie zugeordnet sind. Dadurch bekommt die Schilderung etwas Klares, Einfaches und zugleich märchenhaft Stilisiertes. Oft werden auch ganze Strophen, die eine bestimmte Stimmung ausdrücken, mehrere Male unbedenklich wieder gebracht:

„All men for his sake were glad,
But in thought he ever had
The gold hair that Yseult clad" u. a. m.

Manchmal springt uns eine kühne Stelle ins Auge, die den späteren Sprachkünstler ahnen lassen, der es meisterhaft verstand, Gefühlsnuancen in Worte zu fangen. So berichtet er bei dem Tod von Blancheflour:

„So she died in that dark place,
With the anguish in her face;
Mary took her into grace.

On her robe was sown her name,
Where a fine thread white as flame
Thro' the coloured samite came.

For on skirt and hem between
Wrought she letters white and green
This is Blancheflour the Queen."

Der seltsame Vergleich „white as flame" gibt uns den Eindruck von etwas Hellem, Durchdringendem, Zuckendem, das durch das Gewebe schießt. Denselben Ausdruck (white as flame) gebraucht D. G. Rossetti in „The blessed Damozel" von den Kleidern der five handmaids der Himmelskönigin. —

Swinburne sah wohl, daß seine Dichtung noch manche Schwächen hatte: „.... in reperusing my cantos I think they are too imperfect to appear for a year or two a thorough rewriting would be good for some of them ...." Ebenso sah er, daß der Stoff auf die einzelnen Gesänge unregelmäßig verteilt war. So steht Canto I ganz für sich; er berichtet von Tristrams Eltern, seiner Geburt und seinem Leben bis er an Marks Hof kam. Swinburne sagt selbst: „Canto I stands well enough as a separate ballad, which the others would not do." Die Gesänge der Yseult-Handlung hängen eng zusammen, während I. oft viel zu weitschweifig wird und sich am Ausmalen phantasievoller Szenen nicht genug tun kann. (z. B. Roland und Blancheflours Grabmal). An diesem etwas kindlichen Zug erkennen wir den jungen Menschen, der offen war allen Einflüssen solcher Leute, die sich abwandten von der herrschenden Kunstrichtung, und das waren hauptsächlich Morris und die sogenannten „Preraphaelites". Obgleich Swinburne es später leugnet, lange unter ihrem Einfluß gestanden zu haben, so hat er doch mehr von ihnen empfangen, als ihm vielleicht selbst bewußt war:

„The always — I think — rather foolish and now long since obsolete word Preraphaelite was never applicable to any but the work of my earliest youth written at college." (Brief an John Nichol, 2. 4. 1876)

Schon die Vorliebe für das Märchenhafte, das Ausmalen des Schönen in seinen kleinsten Zügen brachte er von dort mit. Noch schwankt er zwischen überquellendem Kampfgefühl und einer träumerischen Sehnsuchts-Stimmung, wie sie in der Queen Yseult vorherrscht. —

Gestaltung: Diese schwebende Stimmung ist ganz und gar auf die Gestalten übertragen. Im Vordergrunde stehen die beiden Isolden, dann folgen etwas schwächer und matter Blancheflour und Guinevere; die Männergestalten: Tristram, Mark und Moronde treten nicht ganz so stark hervor. Trotzdem ist jede Figur klar umrissen. Wir hören nicht nur ihren Namen, sondern wir sehen sie als Bild. Jedes hat die ihm zugehörigen Merkmale. Einige typische Züge sind ausgeprägt und wirken bestimmend für die Erfassung des ganzen Wesens. Nirgends finden wir eine Mischung verschiedener Eigenschaften; die Charaktere wirken einfach und klar. Scharf abgesetzt in den Farben, auf einen Ausdruck hin stilisiert, wirken die Figuren flächenhaft, wie die Gestalten eines alten Gobelins. Innere und äußere Schönheit sind gleichwertig; das Schöne und das Gute geht Hand in Hand. Allerdings ist diese Typisierung, die uns altertümlich vorkommt, nur im (damaligen) modernen Vorstellungskreis möglich; denn wenn wir uns auch an alte Bilder erinnert fühlen, so doch nie an alte Schilderungen. Swinburne sah in dieser Zeit noch ganz stark mit den Augen der „Preraphaelites". Sinnliche und seelische Schönheit sind bei ihm — wie das ganze Gedicht — eine Hymne an die Schönheit oder die Sehnsucht nach ihr. Auch liegt der Schwerpunkt immer auf den Gefühlsmomenten; seelische Regungen sind Swinburne viel wichtiger als Heldentaten. Er liebt es, breit und ausführlich bei dem Innenleben der Personen zu verweilen. Hier häuft er Bild auf Bild und Klang auf Klang. Er kann sich nicht losreißen; manchen Strophen merkt man es nur zu deutlich an, daß sie nur in der Gefühlsseligkeit des Autors, der die Stimmung bis zum letzten auskosten will, ihren Ursprung haben, da gleitet er ab ins Rührselige, Flache. — Wahrscheinlich hätte er bei einer nochmaligen Ueberarbeitung diese Verse selbst ausgemerzt. Gern verweilt er auch bei Beschreibungen. Hier liebt er es, uns kleine Einzelzüge, die ihm besonders reizvoll erscheinen, zu zeigen. So z. B. bei der Schilderung des Grabmals für Roland und Blancheflour.

Er gibt lauter Ausschnitte, aus denen wir nur mit Hilfe unserer Phantasie ein Ganzes zusammensetzen können, so wie sich die Einzelteilchen eines Mosaikbildes erst dann wie von selbst aneinanderfügen, wenn das

Auge aus genügender Entfernung darauf blickt. Auffällig ist die Verwendung von hellen, einfachen Farben. So liegt die tote Blancheflour mit ihrem Kind zwischen weißen und roten Lilien:

„Then they softly burried her
Where the greenest leaves did stir,
With some white flowers in her hair."

Tristram's Diadem ist „clear and golden like pure flame". — Die irische Isolde wirkt wie ein Bild von weiß und gold:

„Then again she sank to weep,
In the rushes rustling deep
Flung a white and golden heap."

Und in Isolde Weißhands Brautgemach liegen bunte Blumen:

„Purple flowers, blue and red ... und
„Her blue robe along the hem
Coloured like a lily's stem."

Schon aus diesen wenigen Beispielen sehen wir seine Vorliebe für Blumen und zwar sind es noch die alten Märchenblumen, Lilie und Rose, die er bevorzugt. Sie sind nicht nur Farbträger, sondern auch Träger von Stimmungsmomenten und Symbolkraft. Bei Swinburne fällt noch beides zusammen: das Erbe aus der Romantik (Shelley, Keats) mit dem Sinnlich-Anschaulichen (Aesthetische Richtung). Wenn wir die Entwicklung des l'art pour l'art Prinzips weiterverfolgen, so finden wir, daß das Sinnenfällige immer mehr in den Vordergrund rückt. —

Wir wundern uns über die große Aehnlichkeit der Frauengestalten. Man hat den Eindruck, als ob die Grundzeichnungen nach einem und demselben Schema gezeichnet seien, auf die der Dichter die bezeichnenden und unterscheidenden Merkmale mit weich leuchtenden Farben aufgetragen habe. So sehen wir süße blasse, rührend zarte Gestalten, schmale Gesichter mit großen, traurigen Augen und sehnsüchtigen Lippen, von bezwingender Reinheit und sanfter Frömmigkeit. Alle haben sie eine süße Stimme und eine stille Hoheit, doch keine ist eine leidenschaftliche Kämpfernatur, eine stille Passivität ist ihnen eigen. Zu dieser Grundzeichnung kommt nun der persönliche Ausdruck: Blancheflour hat einen gewissen stolzen fraulichen Zug; ihre Haare sind von dem dunklen Goldbraun italienischer Madonnenbilder:

„Very patient was her face,
Stooping from its maiden place
Into strange new mother-grace."

Ueber Guineveres reiner Stirn und träumerischen Augen liegt eine klare, stille Heiterkeit:

„Tho' her eyes dream did pass
And more smooth than steel or glass
All her happy forehead was."

Die irische Yseult hat etwas Helles, Strahlendes an sich, sie ist die goldhaarige Prinzessin, die alle glücklich macht, die um sie sind:

„This was praise that Yseult had,
That her happiness made glad,
Man or maiden that was sad."

Ihr Gesang bezwingt alle Herzen:

„So her song the lady kept
And their souls to Godwards lept
And with pride the meanest wept."

Aber auch sie bleibt beherrscht und still; die Gefühle bergen sich tief in ihrer Brust, schweigend duldet sie Liebe und Schmerz. Immer ist sie die Königin. Die Trennung von dem Geliebten erschüttert ihr ganzes Sein, aber nur nachts, wenn niemand sie sieht und hört, läßt sie ihrem Schmerz freien Lauf:

„No one heard the words she said
On the pillows of the bed,
Praise and prayer for Tristram dead ....

Heavily her robe sank white,
Heavily her hair sank bright,
Rustling down into the night.

And her breast was loosened so
From the hunger of its woe
When the samite rustled low.

Clothed queenlike sate she there
Sate she in the moonlight bare,
Golden light and golden hair."

Sie ist die schöne Märchenprinzessin, auch in ihrer Liebe. — In Tristram keimt die Liebe schon beim ersten Zusammentreffen auf. Yseult, die sittsam jungfräuliche Königstochter dürfte ihrer Liebe niemals Raum gewähren, ja sie darf in ihrer Keuschheit nicht einmal daran denken, deshalb muß sie durch den Liebestrank aller Verantwortlichkeit enthoben werden. Aber auch dann bricht keine flammende Leidenschaft in ihr auf, sie bleibt still und passiv; ihre Liebe ist eine Mischung von Sehnsucht und Melancholie. Für das Weib ist die Liebe Schicksal, das von oben kommt, nicht von ihr selbst her. Das Symbol dieses ist der Liebestrank. —

Auch Tristram darf sich der Liebe erst nach dem Genuß des Trankes wahrhaft bewußt werden. Aber er darf schon vorher lieben, ohne daß sein Bild getrübt wird, denn der still schmachtende Ritter, der sehnende Troubadour spielte schon in der Vorstellungswelt der Romantik eine große Rolle. Jeder Betrug der Liebenden ist nun geweiht, sie sind schuldlos. So ist auch die irische Yseult nicht grundlegend verschieden von den anderen Frauengestalten. Ihre Gestalt steht im Vordergrund und ist deshalb besser ausgeführt. Ihre große Lieblichkeit wird in Einzelzügen noch mehr hervorgehoben: die süße Stimme, die zarten Farben, das goldene Haar, die weiße Hand, die klaren Augen ..., alles sehen wir in seltsamer Verklärung, ohne den Menschen, der dahintersteht, fassen zu können. — Neben ihr steht Isolde Weißhand. Sie ist noch im Sinne Matthew Arnolds aufgefaßt; aber wir müssen die Kunst bewundern, mit der Swinburne ihre zarte, kleine Gestalt gezeichnet hat. Bei der goldhaarigen Yseult waren von vornherein viel mehr Anhaltspunkte gegeben. Sie stand überall an erster Stelle, während die weißhändige Yseult auf die zweite Stelle gerückt wurde und (wie bei Matthew Arnold) zur Schattengestalt herabsank. — Swinburne aber arbeitet ihre Gestalt so sorgsam aus, wie die der anderen Yseult. Allerdings wird sie von jener überstrahlt. In Tristrams Denken spielt sie keine so große Rolle; sie steht im Schatten und wird immer im Schatten stehen, ohne das Licht gekannt zu haben, das ist ihre Tragik. Alle Farben sind bei ihr noch zarter abschattiert, so daß sie nie störend wirkt. Diese Isolde Weißhand kann keine Rivalin sein; sie mahnt den unglücklichen Tristram nur noch heftiger an seine ferne Geliebte. Sie war ein Kind, wie Tristram nach der Bretagne kam; unter seinen Augen wächst sie zur Jungfrau heran. — Die Liebe der goldhaarigen Yseult zu Tristram war ein rasches Aufflammen gewesen, bewirkt durch das äußerliche Mittel des Liebestrankes. In Yseult Weiß-

hand sehen wir das Mitleid und die scheue Verehrung des Kindes allmählich anwachsen zu einer mädchenhaften verschämten Liebe wie ein stilles Wunder. Hier stört es uns nicht, wenn die Ausdrücke unbestimmt und verschwommen sind, denn die Liebe, die in diesem kindhaften Geschöpf aufkeimt, ist unbewußt und neu, gleichsam unwirklich wie ein süßes Traumbild. Sie selbst wirkt um so zarter und blumenhafter, da ihre Umgebung grau und alt geschildert wird. Sie lebt in einem jener romantischen grauen Schlösser, die schon so oft als Gegensatz zu ihrer jungen Bewohnerin gewirkt haben. Die ganze Atmosphäre ist weich, sehnsüchtig und ein bißchen traurig. Tristram wird von ihrem Namen angezogen:

„And each day by her he came
For the love of her sweet name ..."

und wenn er leise Verse vor sich hinsingt, die er einst der Geliebten gesungen hat, so glaubt sie ihren Namen zu hören und lauscht mit pochendem Herzen:

„Yet indeed he sang my name
And a slow blush overcame
Her lowed face with maiden flame."

Tristram hofft, daß sein Herz an ihrer Seite Ruhe finden werde; von ihr geht nichts Lautes, Störendes aus, nichts was ihn von seiner eigentlichen Liebe fern hält. Für sie aber wird die Welt nun hell durch ihre Liebe:

„And it fell a gentle day
In the greenest week of May
That her sorrow went away ..."

„For she loved him as the light
And was fairest in his sight
As a lake the moon keeps bright."

Da die letzten 4 Gesänge fehlen, wissen wir nichts über Isolde Weißhands ferneres Schicksal, ob sie zur gequälten, eifersüchtigen Frau wurde, wie in Tristram of Lyonesse, oder ob sie unberührt von Kampf und Leidenschaft blieb, ähnlich der Yseult Matthew Arnolds. —

Die Männergestalten sind nicht so einheitlich, wie die der Frauen. Sie teilen sich in zwei Gruppen. Man könnte vielleicht einfach sagen: in die Guten und die Bösen. Auf der einen Seite stehen Roland und Tristram, auf der anderen Moronde und Mark. —

Moronde spielt eine andere Rolle wie in den sonstigen Bearbeitungen des Tristan-Stoffes. Er tritt nur in der Vorgeschichte auf; er ist einfach der Typ des bösen Usurpators. Bei Mark könnte man vielleicht noch am ehesten von einer Mischung der Züge sprechen. Er wird, zu Anfang wenigstens, nicht ganz schwarz in schwarz gezeichnet, aber wir bringen ihm doch wenig oder gar keine Sympathie entgegen. Er ist: „the king so lean and old" und nicht einmal das Volk gönnt ihm seine schöne Königin:

„And men said," Great pity is
He such queen should ever kiss,
Little were his need, I wis"

Seine Lippen sind schmal, seine Augen verbittert und der Rausch gibt ihm in seiner Eifersucht häßliche Worte ein, so daß die Adeligen sich seiner schämen müssen:

„Then most shameful things he spake
That the nobles for his sake
seemed not their sense to take."

Er ist unbeherrscht in der Erregung, ganz unköniglich macht ihn seine Eifersucht:

„Then his hands began to stir
Plucking at his face and hair
Shameful things he spake of her."

Tristram ist als der höfische, mit allen Rittertugenden ausgestattete Held gezeichnet. Schon als Knabe rächt er seine Eltern an Moronde und das Volk, das stets die Liebe zu seinem alten Herrscher bewahrt hatte, trägt ihm impulsiv die Königskrone an. Die Leute flüstern untereinander:

„Lo the dead queen's hair
And her brows so straight and fair;
So the lips of Roland were."

Am meisten wird seine höfisch, ritterliche Haltung betont, (courteous wise and knighty grace) er ist der vollkommene Ritter. Seine Liebe zu Yseult flammt auf, als er zum ersten Mal ihre Schönheit erblickt und sie ergreift Besitz von seiner Seele, als er den Liebestrank mit ihr trinkt. Er besingt sie unzählige Male „in the sweet French tongue", so daß Yseult später bei jedem Lied, das zu ihrer Ehre gesungen wird, bei jedem Harfenschlag erzittert und schmerzlich an den fernen Geliebten denkt.

Swinburne interessiert sich mehr für die seelischen Qualen des Helden, der fern von seiner Liebe sein muß, als für dessen Heldentaten. Tristrams innere Kämpfe während der Brautnacht mit Yseult Weißhand sind ihm wichtiger als seine Irrfahrten und Kriegszüge, die er kaum erwähnt. —

Betrachten wir die Bilder eines Dante Gabriel Rossetti, eines Holman-Hunt, so fällt uns die weiche, fast weibliche Zeichnung der Männergestalten auf. Dasselbe finden wir bei Swinburne wieder. Es stört uns nicht, wenn er uns mit denselben Worten einmal Tristram und ein ander Mal Yseult schildert. Es mag ja auch darauf zurückgehen, daß er den Text nicht nochmals überarbeitet hat, außerdem sind die Verse sehr allgemein gehalten:

„Tristram) For his face was fair and strong
And his body straight along
And his deep speech like a song."

„Yseult) All her limbs are fair and strong
And her face is straight and long
And her talk is as a song."

Aber wir können nicht verstehen, daß Mark weint, wenn er den Sohn seiner toten Schwester in Tristram wieder erkennt:

„All these things to Mark he told
To the king so lean and old,
And he showed her ring of gold.

Then wept all the valiant men,
Wept king Mark upon him then
Thinking what a grief had been."

Diese Vorstellung hat für uns etwas wenig heldisches, außerdem paßt sie gar nicht zu Mark, wie wir ihn später kennen lernen. Für unser heutiges Empfinden ist es etwas zu viel der Rührseligkeit; aber gerade das Tränenreiche ist ein Zug, den Swinburne mit den „middle Victorians" gemeinsam hat, trotzdem er nicht mit ihnen zusammen gehen wollte. Er scheint das Wort „to weep" überhaupt sehr zu lieben, ebenso wie soft sweet, grace, maid, paramour, courtesy, samite, spake usw. und wie Matthew Arnold ruft er die sweet saints an. —

Doch neben aller Weichheit zeigt sich schon die Kraft und der Formwille, die dem späteren Swinburne in so hohem Maße eigen sind. Obgleich sich Swinburnes Gestalten keiner Schuld bewußt sind, kann man doch

nicht von einer Problemlosigkeit sprechen, wie bei Matthew Arnold; Oder besser gesagt, bei Matthew Arnold sind alle Probleme schon zu Beginn des Stückes gelöst: zwischen Tristram, Iseult Weißhand und der irischen Isolde bestehen keine Spannungen mehr. Daß Matthew Arnold diese Ausgeglichenheit suchte, zeigt schon, daß er das einzige Problem (das er in der einen schon angeführten Stelle „My deep-wrong'd husband" stellte) das Verhältnis Iseults zu Mark, umging, d. h. nicht wieder aufnahm. Swinburne dagegen liegt eine ähnliche Ruhe und Abgeklärtheit fern, er sucht Spannungen, aufgewühltes Erleben. Dies tritt in seinem späteren Epos klar zu Tage, zeigt sich aber schon in „Queen Yseult". Die Möglichkeit einer Schuld ist bereits da, aber sie wird nach langen Seelenkämpfen umgangen. Tristram und Yseult bleiben sich selbst und ihrer Liebe treu, Tristram, indem er die Vermählung mit Yseult Weißhand unvollzogen läßt, Yseult indem sie Tristram bittet, sie zu verlassen und ein freudloses Leben an Marks Seite führt. Eine Schuld gegen Mark oder Yseult Weißhand wird durch die Zeichnung dieser Personen unmöglich gemacht. —

S t o f f : Die Sage von König Arthur nach Malorys „Morte d'Arthur" waren dem Oxforder Studentenkreis der Prerafaelites wohl bekannt. Besonders Dante Gabriel Rossetti und Morris fühlten sich von dem Keltisch-Englischen Sagen-Kreis angezogen. Burne Jones malt Szenen aus der Arthus-Sage und Holman-Hunt illustriert die Lady of Shalott von Tennyson, der Malory sehr schätzte. Morris beschäftigte sich besonders mit der Geschichte von Tristram und Yseult und er wird es wohl gewesen sein, der den jungen Swinburne auf diesen Stoff hinwies. (Juni 1857 schreibt Rossetti an Bell Scott: „Morris has as yet done nothing in art, but is now busily painting his first picture „Sir Tristram after his illness, in the garden of King Mark's palace, recognized by the dog, he had given to Yseult" from the „Morte d'Arthur".) Es bedurfte nur eines Hinweises, denn schon in Eton hatte Swinburne sich mit der Geschichte von Tristan de Léonais befaßt und sich später mit Rossetti, Morris und Burne Jones oft über den Stoff ausgesprochen, so daß er ihm von diesen stillschweigend zur Bearbeitung zuerkannt wurde. (Gosse: The Life of Algernon Charles Swinburne, S. 234 ff.). Auch für Swinburne ist die Artus-Sage nicht vom Tristan-Stoff loszulösen, „Queen Yseult" und noch mehr „Tristram of Lyonesse" baut auf ihrer Kenntnis auf. Unter seinen früheren Gedichten befindet sich auch eines über Lancelot. — Swinburne hängt nicht so ausschließlich von Malory ab, wie z. B. Tennyson. Wir

wissen ja, daß er sowohl in der einheimischen, wie in fremder Literatur sehr belesen war. So kannte er natürlich auch die englische Uebersetzung oder Bearbeitung des französischen Romans aus dem 13. oder 14. Jahrhundert „Sir Tristrem", die Thomas of Erceldoune zugeschrieben wird und die Sir Walter Scott 1804/38 neu herausgab. Lafourcade nennt noch den in einer kritischen Note zu den „Ballads of the English Border" erwähnten Francis Michel („Tristan, recueil de ce qui reste des poèms relatifs à ses avantures", Paris et Londres 1835/7), der hauptsächlich Béroul zitiert und auch einzelne Verse aus dem Thomas-Fragment bringt. —

Die Hauptquelle wird wohl der „Sir Tristrem" gewesen sein, denn aus ihm stammen die Namen: Roland, Blancheflour, Eremonie. Für den Haupthelden hat er allerdings die gebräuchlichere Namensform „Tristram", wie sie sich bei Malory findet, vorgezogen. Tristram erhält seinen Namen aber nicht von seiner Mutter, sondern von Fremden, ein Zug, der wieder gegen Malory spricht. Morgan wird zu Moronde, unter dem Einfluß der Form „Moraunte d'Ireland". Moronde spielt überhaupt eine ganz andere Rolle als der Ire Morholt der alten Sage. Dort steht er immer in Beziehung zu Yseult: (meist ist er der Bruder ihrer Mutter, wie auch später in „Tristram of Lyonesse"). Bei Swinburne ist es nicht Marks Land, das er verheert, sondern Eremonie und dadurch, daß er der Mörder Rolands ist, wird die tapfere Tat Tristrams — der Kampf mit Morholt — doppelt gerechtfertigt. So liegt dieses Abenteuer bereits hinter ihm, als er an Marks Hof kommt; die Vorgeschichte ist abgeschlossen und die Isolden-Handlung kann beginnen. Sie wird geschlossener und einheitlicher, weil der Gegensatz der ersten und zweiten Irlandfahrt wegfällt. — Wir haben schon bemerkt, daß Swinburne mehr Wert auf die Schilderung der Gefühle seiner Helden legt, als auf ihre Abenteuer. Das Grundmotiv ist für ihn die Liebessehnsucht, sie muß im Mittelpunkt stehen, nicht das Abenteuer. —

Zwei Motive wurden von Swinburne neu geschaffen, oder doch wenigstens selbstständig umgestaltet. Das sind die Listen der Liebenden an Marks Hof:

1. Sie senden sich Botschaft durch getrocknete Kleeblätter, die der Bach von einem zum andern trägt; Thomas bringt dieses Motiv, nur sind es bei ihm Borkenstückchen anstatt der „soft dry leaves of meliote".
2. Yseult trägt Tristram durch den Schnee bis zu ihrem Gemach. —

Was der französische Roman von den Täuschungen Marks berichtet, sind heitere, aufgelockerte Scenen, die oft noch an die Schwänke und „Fabliaux" erinnern; hier steht nicht das Betrugsmanöver im Vordergrund, sondern dieses ist nur ein Mittel, das Zwingende, Allesbesiegende in Tristram und Yseults Liebe zu zeigen. Immer schwingt ein leiser, schmerzlicher Unterton mit. Vorgebildet ist dieses Motiv schon im französischen Roman. Hier hat Mark einen breiten Streifen Mehl zwischen Tristrams und der Königin Bett streuen lassen, über den Tristram hinwegspringt. Das Motiv der Frau, die den Geliebten trägt, stammt aus der Erzählung von Emma und Eginhart. Swinburne kannte diese Geschichte vom Hofe Karls des Großen durch William of Malmesbury. —

So hat Swinburne wohl Anregungen von Malory und vielleicht auch von Francis Michel empfangen, sich aber doch mehr an „Sir Tristrem" gehalten, wie in seinem späteren, großen Werk. Allerdings geht er mit dem Stoff sehr viel freier um als in diesem. —

Zwischenstufen zwischen „Queen Yseult" und „Tristram of Lyonesse"

Zwischen dem unvollendeten, balladenhaften Epos „Queen Yseult" und dem späteren, großen Werk „Tristram of Lyonesse" stehen einige Skizzen und Fragmente, ein Zeichen, daß sich Swinburne nie ganz von dem Stoff abwandte. —

1. Bei den 6 Cantos der „Queen Yseult" wurden noch 4 Manuskriptseiten aufgefunden, die jetzt in der Gesamtausgabe von Swinburnes Werken, die von E. Gosse und Th. J. Wise veranstaltet wurde, abgedruckt sind. (Bonchurch Edition, The complete Works of Algernon Charles Swinburne, Vol. XX, S. 410 ff.). Th. J. Wise meint, sie seien „the draft of a continuation of the poem", es sei jedoch unmöglich zu erraten für welchen Gesang die Strophen bestimmt gewesen seien. Ich möchte dem nicht so ganz beistimmen. Die vorliegenden 16 Strophen wirken nicht fragmentartig; sie könnten sehr wohl als selbständiges Gedicht bestehen. Dies geht von der Gegenwart aus und kehrt zur Gegenwart zurück. Der Dichter verbringt eine Nacht bei dem Schlosse Carlyel und seine Gedanken kreisen um dessen Vergangenheit. Er denkt an Guinevere und an das Schicksal Tristrams und Yseults, das jene Mauern gesehen

haben. Und wie das Symbol ihres Schicksals taucht die goldene Schale mit dem Liebestrank vor ihm auf. (Strophe 3, 6, 10). Die erste und die letzte Strophe entsprechen sich inhaltlich, so daß sie das Gedicht zu einem Ganzen zusammenfassen, zu einer Träumerei zwischen Abend und Morgen. Ich würde Strophe 14 nach Strophe 11 einordnen; sie gehört noch zum Kern des Gedichts, der die einsamen Nächte Yseults beschreibt. Auch Strophe 13 und 15 gewinnen durch diese Umstellung. Jetzt kommt ihre Parallelität erst recht zum Ausdruck. So hätte das Gedicht auch eine sehr schöne, klare Gliederung. Strophe 1 bis 7 als Einführung in die Stimmung des Dichters, Strophe 8 bis 12 + 14 seine innere Schau, Strophe 12 bis 16 (ohne 14) als Ausklang. Ich glaube, daß das Gedicht kurz vor, oder während der Arbeit an „Queen Yseult" zustande kam, (es muß zeitlich sehr nahe bei „Queen Yseult stehen, das zeigen Versbau und Sprache,) aber nicht, daß es für die Fortsetzung der Arbeit, d. h. für die vier unvollendeten Gesänge, bestimmt war. Dafür lassen sich zwei Gründe anführen:

a) Nirgends in den sechs ersten Cantos finden wir eine Stelle, wo der Dichter von sich selbst redet, wie in der Mehrzahl der vorliegenden Strophen. —

b) Er hat auch eine Anzahl Strophen in Canto sechs übernommen und zwar sind es gerade die, in denen er nicht von sich und seinen Gefühlen spricht, sondern die Bilder schildert, die vor seinem inneren Auge auftauchen. Drei Strophen (Strophe 8, 9, 11), finden wir unverändert wieder. Eine (Strophe 14) steht, in einer etwas anderen Fassung, ebenfalls in Canto sechs, zwischen den übernommenen Strophen in 8 und 11. Wir sehen also, daß Swinburne aus dieser Skizze alles verwertet hat, was er brauchen konnte. In einem nachfolgenden Gesang hätte er höchstens noch Strophe 10 übernehmen können, alles andere paßt nicht in den Rahmen der Dichtung. Das Gedicht wäre sonst höchstens noch als Vor- oder Nachwort möglich, dann könnte man es infolge der Zeile:

„... and my heart was great for her ..."

als Erklärung des Dichters auffassen, warum er gerade diesen Stoff gestaltet hat. Meiner Meinung nach handelt es sich um ein selbständiges Stimmungsbild, eine Studie. —

Nun folgen noch einige Fragmente, die entweder in dem Epos von 1882 Aufnahme fanden, oder ganz bei Seite gelegt wurden. Sie waren

leider nicht zugänglich, so muß ich mich an das halten, was Lafourcade zitiert, oder über sie angibt. —

2. 1859 entstand eine Dichtung, betitelt „Joyeuse Garde“ die wohl in das gleichlautende Kapitel von „Tristram of Lyonesse“ überging. —

3. Ebenfalls aus dem Jahre 1859 stammen einige Verse, in denen sich Tristram anklagt, Isolde unglücklich gemacht zu haben. Einige der von Lafourcade zitierten Verse werden wichtig im Hinblick auf Tristram of Lyonesse und dem späteren Werke Tennyson's. Es taucht hier nämlich zum ersten Mal der Gedanke auf, daß die Liebe zwischen Tristram und Yseult (trotz des Liebestrankes) einer gewissen Schuld nicht entbehre. Bei Tennyson hat sich dieser Gedanke ganz verdichtet, er betrachtet die Liebe der Beiden ganz von dem moralischen Standpunkt aus, der den Spätviktorianern eigen war. Für Matthew Arnold und den jungen Swinburne existiert dieser noch nicht und es ist bezeichnend, daß Swinburne sich den Ansichten seines Zeitalters doch nicht ganz entziehen konnte, trotzdem er sie bekämpfte. Was hier in diesen Zeilen nur angedeutet ist, wird später in „Tristram of Lyonesse“ weiter ausgeführt. (In: Iseult at Tintagel, The Wife's Vigil, The Sailing of the Swan.) Dort wird offen von einer Schuld oder Sünde gesprochen: hier ist es erst ein unruhiges Gefühl, das Iseult zwingt, zur Kirche zu gehen und zu beten. In „Tristram of Lyonesse“ kämpft sie einen langen, verzweifelten Kampf mit Gott, der allerdings mit ihrer Freisprechung endet. Swinburne muß ja eine Schuld Iseults ablehnen, aber er tut es doch nicht mehr so vorbehaltlos wie in „Queen Yseult“. —

Auch von „Queen Yseult“ hat das Fragment einigen Abstand. Die Bilder sind farbiger und sinnenfälliger geworden, die Sprache ungezwungener und nicht mehr so stark stilisiert, die vielen enjambements geben ihr eine gewisse Auflockerung. Auch die Auffassung ist lebensnaher, nicht mehr so märchenhaft verträumt. — Zeilen wie:

„... — time to let my forehead lie
With your large hand to press the hair back — ...“

könnten fast in den Sonetten Dante Gabriel Rossettis stehen, während wir uns bei „Queen Yseult“ mehr an Morris erinnert fühlen. — In den paar Worten:

„... and then may God forgive
Jf we lie down together and speak low.“

zeigt sich am stärksten die Wandlung und Entwicklung des Dichters. Ueber das Auftauchen der Schuld-Idee wurde ja oben schon gesprochen. Man könnte einwerfen, daß es doch wohl gewagt sei, von einer Entwicklung zu reden, da ja nur ungefähr zwei Jahre zwischen „Queen Yseult" und diesen wenigen Zeilen liegen. Doch man bedenke, daß Swinburne erst 20 Jahre alt war, als er die „Queen Yseult" schrieb; für einen jungen Menschen sind 2 Jahre eine lange Zeit, die viele Aenderungen mit sich bringen kann. — Und nun gerade bei Swinburne, auf den jedes neue Buch einen Einfluß ausübte. Dante und Villon, die Prerafaelites und die zeitgensösischen Franzosen, die Bibel und die Antike, wurden richtunggebend für ihn. — Etwas Wahres liegt schon in George Bernhard Shaws spöttischer Behauptung, daß Swinburne das, was er in Büchern finde, so leidenschaftlich ausdrücke, wie ein Dichter das, was er im Leben finde. (Essays II 36).

Jedenfalls steht das Fragment von 1859 dem späteren „Tristram of Lyonesse" ungleich näher als der „Queen Yseult", obgleich es von dem einen zwanzig, von dem anderen nur zwei Jahre trennen. —

Tristram of Lyonesse (1870/82)

F o r m : Das Epos „Tristram of Lyonesse" besteht aus 9 Gesängen, voraus geht ein Prelude. Diesmal sind die einzelnen Teile aufs feinste gegeneinander abgewogen und zueinander in Beziehung gesetzt.

I. „The Sailing of the Swallow" und IX." The Sailing of the Swan" entsprechen sich schon im Titel. Swallow und Swan sind die Schiffe, die Tristram und Iseult zum ersten und zum letzten Mal zusammenbringen. Noch zwei weitere Kapitel sind aufeinander abgestimmt: V. „Iseult at Tintagel" und VII. „The Wife's Vigil", wo sich die beiden Isolden gegenüberstehen. — Man könnte noch mehr Beziehungen herausstellen, denn obgleich jeder Gesang wundervoll in sich geschlossen ist, fügt er sich doch leicht dem Ganzen ein. Diese Eingliederung ist bei einem echten Dichtwerk unwillkürlich, feine Fäden spannen sich hinüber und herüber. Wenn ich von der Gegenüberstellung des I. und IX., des V. und VII. Gesanges besonders spreche, so will ich damit sagen, daß der Dichter diese Abschnitte bewußt herausgriff, um sie durch den Kontrast noch stärker zu betonen. —

Das Bemerkenswerteste an diesem Epos ist seine Sprache. Hier haben wir den reifen Swinburne mit all seinen Vorteilen und Nachteilen. Die Nachteile faßt H. Nicolson folgendermaßen zusammen:

„His verbal energy is so overpowering that we are all too apt to mistake it for an energy of mind.

.... You are all familiar with that curious narcotized lethargy which comes over one, when one reads Swinburne. —

.... The eye passes onward, the ear is pleassurably stimulated by the cadences, but the mind is not engaged. For Swinburne is an event only in the emotions, he is scarcely ever an event in the mind."

(Harold Nicolson: Swinburne and Baudelaire 1930).

Er hat recht, der Wohlklang Swinburne'scher Verse betört uns immer, so daß wir ihm manchmal bezaubert lauschen, ohne besonders auf den Sinn zu achten; d. h. oft ist es so, daß ein Motiv angeschlagen und dann in mannigfaltiger Abwandlung wiederholt wird. Swinburne wird nicht müde, immer neue Bilder zu erfinden, Bilder die seltsam, farbig sind, wie ein buntgewobener Teppich. Swinburne liebt es, jeden Gedanken zu wenden und zu drehen, ihm immer wieder Seiten abzugewinnen und neue Kleinigkeiten aufzudecken, die uns bisher entgangen sind. Die Sprache ist weich und biegsam. Oft ist sie mehr Klang als Sprache, sie kennt jedes Register und bringt jede gewollte Wirkung heraus, wie ein kostbares Instrument, das der Künstler spielt. Der Dichter hat eine besondere Vorliebe für Vergleiche und Antithesen. Bei den Vergleichen tritt das Bildhafte stark hervor: Tristrams Herz ist bound as the falconer's bird, weil es immer wieder zu Iseult zurückkehren muß. Auch die Vorliebe zu Blumen zeigt sich wieder, die in „Queen Yseult" schon so stark ausgeprägt war. Unzählige Male werden Frauen mit Blumen verglichen. Von der jungen Iseult wird gesagt: (S. 34)

„ ..... the glad
Clear cheeks and throat and tender temples had
Such maiden heat as if a rose's blood
Beat in the live heart of a lily-bud"

Isolde Weißhand nennt er: (S. 90)

„ — ... the lonely lily-featured flower."

Aber auch abstrakte Dinge bringt er mit Blumen in Verbindung: (S. 121)

„Life's hours were flowers that dawn's light hand let fall".

Um eine bestimmte Stimmung festzuhalten, oder eine zarte Nuance wiederzugeben, zieht er seltsame Bilder heran: (S. 25)

„Love, that keeps all the choir of lives in chime;
Love, that is blood within the veins of time;"

und als Gegenstück: (S. 150)

„Fate, that keeps all the tune of things in chime,
Fate, that breathes power upon the lips of time."

und (S. 91)

„... (He) yearned on her, seeing the twilight meek and dim,
Throught all the soft alcove tremblingly lit,
With hovering silver ....."

Von Tristrams Schwert, das über dem Unhold Urgan schwebt, sagt er (S. 133)

„... but high like heaven's light over hell shown Tristram's sword"

Oder in der Schilderung eines Sonnenaufgangs am Meer: (S. 143)

„the stirring sea
... on her bare bright bosem as a bride
She takes the young sun."

Man kann zu den Vergleichen auch den Frauen-Katalog aus der Prelude rechnen, obgleich hier das Wort Vergleich eigentlich ungeeignet ist, man könnte eher von einer mystischen Schau reden. Jeden Monat taucht ein neues, glänzendes Sternbild aus dem Dunkel, im Bild der Jahreszeiten ziehen die großen, liebenden Frauen vorüber, denn Sterne sind sie und Blumen und Edelsteine, eingehüllt in Wogen von Farbe und Klang. Farbe und Klang liebte Swinburne vor allem. Er läßt Iseult zu Tristram sagen: (S. 51)

„I have heard men sing of love a simpler way
Than these wrought riddles made of night and day.
Like jewelled reins whereon the rhyme-bells hang. —"

Gegensätze sind ihm fast noch lieber als Vergleiche. Er stellt entweder zwei Gedanken oder Situationen einander gegenüber, oder er fügt kurze Antithesen zu einem Satz zusammen. Immer ist es sein Bestreben das Ganze heraus zu arbeiten, indem er die beiden äußersten Pole zusammenzieht und nebeneinander stellt. Die großen Beziehungen zwi-

schen den einzelnen Situationen decken sich mit den bereits besprochnen Zusammenhängen, die zwischen den Kapiteln bestehen. So heben sich I und IX von einander ab, in dem einen abgeänderten Schluß-Satz:

I.: „And their four lips became one burning mouth".

und

IX.: „And their four lips became one silent mouth."

Erstes und letztes Sichfinden scheinen so weit von einander entfernt zu sein, wie Leben und Tod, aber im Grunde sind sie doch eins, und was sich so ähnlich zu sein scheint, wie die durchwachten Stunden der beiden Isolden, ist so verschieden wie Tag und Nacht. Iseult in Tintagel kämpft sich zum Tag empor (S. 104):

„ . . . — — and all
The night passed from her as a chain might fall"

Iseult Weißhand bleibt in dunkler Nacht befangen (S. 128)

„ . . . . . the north-west wind spake harsh on high
And like the sea's heart waxed her heart that heard
Strong, dark and bitter, till the keen wind's word
Seem'd of her own soul spoken, and the breath
All round her not of darkness but of death."

Der Wille zum Ganzen tritt noch stärker in den antithetischen Sätzen in Erscheinung. Diese beschränken sich fast nur auf die Definierung des Begriffes „Love". Der Beginn des VI. und VIII. Gesangs bringt einige Verse, die nur aus Antithesen bestehen: (S. 105)

VI. „Sweet Love, that art so bitter; foolish Love
Whom wise men know for wiser, and thy dove
More subtle than the serpent; . . . ."

VIII. (S. 129)

„Strong Love, whom death finds feebler; kingly Love
Whom time discrowns in season, seeing thy dove
Spell-stricken by the serpent . . . ."

In der Prelude arbeitet Swinburne mehr mit einer Häufung von Bildern als mit Antithesen, aber ganz ohne sie kommt er doch nicht aus. (S. 25 ff.)

„Love, that is first and last of all things made . . .
Love, that is flesh upon the spirit of man
And spirit within the flesh whence breath began . . .

Love, that is root and fruit of terrene things;
Love, that the whole world's waters shall not drown
The whole world's fiery forces not burn down usw."

Weniger als die Liebe reizt das starre, unabwendbare Schicksal zu antithetischen Bildern. Die wenigen die sich (zu Beginn von Kapitel IX.) finden, wirken ausgeglichener und nicht so scharf pointiert: S. 150)

... (Fate)...
„That smites and soothes with heavy and healing hand
All joy and sorrows born in life's dim land"

oder:

„The chord of change unchanging, shadow and light
Inseparable as reverberate day from night; ..."

Erst allmählich geht der Dichter wieder zu scharfpointierten Gegensätzen über; das alles gleichmachende Schicksal ist nicht nur eine unbeeinflußbare Macht, sondern es ist auch unberechenbar: (S. 150/51)

„Fate, that is night and light on worldly things;
Fate, that is fire to burn and sea to drown,
Strength to build up and thunder to cast down;..."

Swinburne's Sprache ist ungeheuer reich. Nicht nur daß der Dichter von Natur aus eine große Formbegabung hatte, es kommt auch noch hinzu, daß er seinen Stil und seine Sprache an den Großen der Weltliteratur schulte und kultivierte. Es wäre Unsinn, hier von Beeinflussung zu sprechen, man müßte sie denn eine unbewußte nennen. So gab wohl auch das Studium Richard Wagners, den Swinburne sehr verehrte, den Anstoß, das Mittel der Alliteration mehr zu benützen. Natürlich gab es immer die mehr oder minder bewußte Anwendung von Alliteration im Vers: z. B. bei Shelley, aber erst bei Wagner, der dieses Stilmittel ausschließlich benutzte (die Nachahmung des alten Stabreim-Verses) zeigte es sich, wie stark sie eigentlich wirken könnte. Daß dies den so leicht beeinflußbaren Swinburne tief beeindruckte, ist kein Wunder. Rechnen wir noch die Verbundenheit des Stabreimverses mit dem Sagenstoff hinzu und hauptsächlich die musikalische Wirkung, die auch in der Sprache des großen Dichter-Komponisten stark zum Ausdruck kommt. Ich glaube nicht, daß wir Wagners Einfluß auf Swinburne viel weiter begrenzen dürfen, als auf das Gebiet der Sprache und des Ausdrucks. Er benützt die Alliteration ziemlich oft. Sie gibt seinen Versen, die so glatt und weich sind, eine gewisse dynamische Wirkung. Er benutzt am liebsten das „w" zum staben. So nennt er Isolde Weißhand: „The white wedded virgin,

the wan wedded maiden". Fast immer ist ein Gegensatz mit dem Stabreim verbunden, entweder direkt in den stabenden Worten, (wie bei den eben zitierten Ausdrücken), oder aber in Verbindung mit ihnen. Die zauberhafte Wirkung des Namens „Iseult" auf den einsamen Tristram wird umschrieben: (S. 83)

„Iseult" — and all the wan waste weary skies
Shone as his queen's own love-enkindled eyes"

und Iseult's einsame Gedanken an Tristram:

„Dear, dost thou see now, dost thou hear to night
Sleeping, my waste wilde speach, my face worn white
Speech once heard soft by thee, face once kissed red!"

Irland ist: „the sweet souled land, where sorrow sweetest sings".

Die Alliteration wirkt wohl als Akzent, aber nie als Synkope. Geschmeidig gleiten die Verse dahin, sie gleiten, ja sie entgleiten. —

Der paarweise gereimte Zehnsilbler eignet sich vortrefflich für das großangelegte Werk. Ab und zu unterläuft ein Zwölfsilbler, z. B. auf S. 36, 121, u. a. aber ohne daß ihn eine Cäsur zum Alexandriner stempelt. Swinburne versteht es meisterhaft, mit dem „heroic couplet" zu arbeiten; ich wüßte in dem ganzen Epos nur einen unreinen Reim zu nennen, (außer einigen Augenreimen) und das ist: given-heaven, der einmal in der Prelude und das andere Mal im letzten Kapitel vorkommt und vom Engländer nicht als sehr unrein empfunden wird. —

Erinnern wir uns kurz an die Sprache der „Queen Yseult". Alles Unfertige ist jetzt geschwunden und damit auch alles, was zu stark abhängig war. Der Dichter ist selbständiger geworden und wenn er etwas übernimmt, macht er es sich vorher ganz zu eigen. Jetzt ist der Dichter der unbedingte Meister des Wortes; Ungeschicklichkeiten im Ausdruck, oder im Reim, sind geschwunden. Er scheut sich nicht mehr, starke, leuchtende Farben aufzutragen, seine Linien werden bewegter. Wie einfach wirken die sechs Cantos, neben dem rauschenden, prunkenden Epos und doch werden sie von jenem nicht überstrahlt. Sie haben einen gewissen, herben Reiz, der oft Jugend-Werken großer Dichter anhaftet. —

In einem ist sich Swinburne gleich geblieben. Wie in „Queen Yseult" so legt er auch in „Tristram of Lyonesse" den Hauptwert auf Stimmungs-Schilderung, äußerere Handlung ist ihm weniger wichtig. Das Lyrische drängt das Epische oft ganz zurück, so daß die Benennung

„Epos" eigentlich verfehlt ist. Man müßte zum mindesten „lyrisches Epos" sagen. (Swinburne selbst nennt seine Dichtung „A succession of dramatic scenes or pictures with descriptive settings or backgrounds"). Ich werde der Einfachheit halber die Beziehung „Epos" beibehalten. In den Kampfberichten (The last Pilgrimage) klingt gerade das Wirkliche seltsam unwirklich; unwillkürlich muß man dabei an Spenser denken. Dem Dichter ist nur das wichtig, was in den Seelen seiner Gestalten vorgeht. Er versteht es vortrefflich, das Schweifen der Gedanken zu verfolgen, die willkürlich und ungeordnet von einem zum anderen zu springen scheinen und sich doch immer um einen und denselben Punkt drehen. Musterbeispiele hierfür sind die Selbstgespräche der beiden Isolden, (Iseult at Tintagel, und The Wife's Vigil). Wir verstehen beide, so klar zeigt uns der Dichter jede Regung ihrer Seele. — Hier könnte man sich an die Technik Browning in „The Ring and the Book" erinnert fühlen.

Die umgebenden Faktoren bekommen ihren Wert erst durch die Beziehung zu den Gestalten, so auch die Natur. Sie ist nie Hintergrund, sondern immer Mitspieler. Das gilt vor allem für das Meer, das Swinburne so meisterhaft malt, in jedem Aufglitzern der Wogen, in jedem Klang seines Rauschens. Nie ist irgend ein Naturbild — sei es das des Meeres, oder das des Waldes — gezeichnet, ohne daß es mit dem Denken und Fühlen der Menschen zusammenhinge; dabei geht beides immer parallel, nie entgegengesetzt. Dieser Zusammenklang von Natur und Menschenherz kommt wohl daher, daß der Dichter in hohem Grade das um sich zu verbreiten wußte, was wir Stimmung nennen und, daß er selbst dieser Stimmung anheim fiel. Er vermag sich nicht von ihr zu trennen, sie ist der Hauptfaktor, mit dem alles andere in Einklang gebracht werden muß. Die Stimmung geht immer von den Personen aus, oder soll auf sie übergreifen, die Natur ist je nach dem, Spiegelbild oder Anstoß. Aber sie ist mehr als ein toter Vergleich; Sonne und Pflanzen, Meer und Sterne sind dem Menschen wesensverwandt und wissen mehr vom innersten Herzen der Helden als jeder andere. Von Tristram heißt es: (S. 149)

„... with a cry of love that rang
As from a trumpet golden-mouthed, he sprang
As toward a mother's where his head might rest
Her child rejoicing, towards the strong sea's breast
That none may gird nor measure: ....

und (S. 79)

„The heart of the ancient hills and his were one
The winds took counsel with him and the sun spake comfort . . ."

und (S. 81)

„With the live earth and the living sea
He was as one that communed mutually
With naked heart to heart of friend to friend."

Wir sehen, daß der Dichter von allen Naturgewalten am besten das Meer kannte, das sich wie ein glitzerndes Band durch die ganze Dichtung zieht. Es gibt kaum eine Nuance die er nicht kannte und beschrieb: Da ist der Mittagszauber und die brennende Abendröte bei dem ersten Sichfinden von Tristram und Iseult (I), der Morgen, der so hell und klar ist wie ihre Seelen, die zum ersten Mal das Glück gefunden haben (II), die warme Sommernacht in dem seligen Waldleben, die sonnigen Tage in Joyous Gard (VI), die jauchzende Morgenstunde vor dem letzten Kampf Tristrams (VIII), die grauenhafte Sturmnacht, in der Iseults gepeinigte Seele zu Gott fleht (V), — überall wo Liebe ist, rauscht das Meer; seltsam, bei der Iseult-Weißhand-Handlung spricht es nirgends mit. — (Die Liebe Swinburnes zum Meer kommt auch in anderen Werken zum Ausdruck, z. B. in den beiden Gedichten „The Lake of Gaule" und „Triumph of Life").

Es ist schon davon gesprochen worden, daß die Stimmung bei Mensch und Natur stets parallel läuft. So sind die Jahreszeiten eng mit der Handlung verbunden, sie haben fast symbolischen Charakter. In „Queen Yseult" tritt dies auch schon in Erscheinung, nur nicht so bewußt angeordnet. Im Frühling findet die erste Begegnung zwischen Tristram und Iseult statt; (S. 33)

„About the middle music of the spring"

und in Iseults Seele erwacht ein leises Ahnen ihres Weibtums (S. 47)

„And all her Mayday blood as from a swoon
Flushed and May rose up in her and was June."

Die Erfüllung ihrer Liebe liegt in den heißen Sommertagen: (S. 67)

„And under change of sun and star and moon
Florished and fell the chaplets woven of June,
And fair through fervour of the deepening sky
Panted and passed the hours that lit July,
And each day blessed them out of heaven above,

And each night crowned them with the crown of love.
Nor till the might of August overhead
Weighed on the world was yet one roseleaf shed
Of all their joy's warm coronal, ..."

Auch die glückliche Zeit in Joyous Gard fällt in den Sommer. (S. 112)

„The spring's breath blew through all their summer time,
And in their skies would sunlike love confuse
Clear April colours with hot August hues ..."

Und bei Erfüllung ihres Schicksals ist es Herbst: (S. 130)

„For ere the songs of summer's death fell dumb,
And Autumn bade the imperial moorlands change
Their purples and the braken's bloom grow strange
As hope's green blossom touched with time's harsh rust
Was all their joy of life shaken to dust
And all its fire made ashes ..."

Auch bei Isolde Weißhand spielten die Jahreszeiten eine Rolle. Als Tristram sie zuerst in der Betragne sieht, ist es Vorfrühling, ihre Hochzeit findet im Mai statt: (S. 86)

„Spring watched her last moon burn and fade with May
While the days deepened towards a bridal day..."

Tristram stirbt im Spätherbst. Alle Jahreszeiten sind vertreten, nur der Winter nicht. Der Frühling bringt das erste Liebeserlebnis, der Sommer die Erfüllung, der Herbst den Ausklang; das Menschenleben und das Leben in der Natur sind eins. —

Gestaltung: Was wollte Swinburne eigentlich in seiner Gestaltung des Tristram-Stoffes besonders betonen? Wir können es aus der Prelude entnehmen: Er wollte von der Liebe singen, die, eine erhabene, zwingende Naturgewalt, dennoch dem Fatum unterworfen ist. Die vielen Einschiebsel, in denen die Mächte der Liebe und des Schicksals angerufen werden (VI, VIII, IX) fallen auf. Man hält sie zuerst für entbehrlich, aber sie haben doch eine bestimmte Wirkung und damit ihre Berechtigung. Sie betreffen nur die Liebe zwischen Tristram und der goldhaarigen Iseult, und zwar setzen sie erst bei absteigender Handlung ein und bereiten langsam auf die Katastrophe vor. In VI und VIII wird noch die Liebe angerufen, in IX tritt das düstere Verhängnis an ihre Stelle. Aber schon in VI erfahren wir, daß die hellen Tage von Joyous Gard nur einen letzten Lichtblick bedeuten:

„A little time, O Love, a little light,
A little hour for ease before the night"

und in VIII wissen wir, daß nichts mehr das Schicksal aufhalten kann. (S. 129)

„Enough of ease, O Love, enough of light,
Enough of rest before the shadow of night.
O Love thy day sets darkling: hope and fear
Fall from the standing stern as death stand here."

Der Schatten des Todes hat sich erhoben und das Schicksal, das weder Liebe noch Haß kennt, erfüllt sich: (S. 151)

„Being equal-eyed as nought may be but fate."

Die Katastrophe tritt also nicht plötzlich ein, sondern wir sind innerlich schon darauf vorbereitet. Der Zug des Schicksalhaften wird dadurch noch mehr verstärkt, daß wir am Höhepunkt der Handlung schon die Zeichen des Niedergangs erblicken. Das Schicksalsmäßige tritt noch stärker als in „Queen Yseult" in den Vordergrund. Das Handeln der Personen scheint durch außerirdische Mächte vorbestimmt zu sein, ob diese als „Love" oder als „Fate" angerufen werden, bleibt sich gleich, im Grunde sind sie dasselbe. Jedenfalls erkennen wir ihr Wirken erst dann, wenn es Leid und Tod bringt. In den ersten Gesängen fehlt jede Anspielung, erst beim Höhepunkt, der das Abwärtsgehen schon in sich trägt, setzt sie ein. Wie stark Swinburne Liebe und Tod Tristrams und Iseults als etwas Schicksalhaftes empfand, zeigt das Gedicht auf Wagners „Tristan und Isolde", das ganz unter dem Zeichen „Fate" steht, während „Love" das Leitwort für „Lohengrin" ist. Nach unserem Empfinden sollte es eher umgekehrt sein; in dieser Auffassung ist Swinburne bestimmt nicht von Wagner abhängig, sondern hat eher etwas in dessen Werk hineingedeutet. Wagners Personen haben ein ahnendes Wissen um das Schicksal, ja es ist ein Teil ihrer selbst; bei Swinburne kommt es von außen, unverständlich für den Menschen, der es entweder duldend auf sich nimmt (Tristram, Iseult, Mark) oder sich dagegen sträubt (Iseult Weißhand). Was der Begriff „Fate" in dem Epos „Tristram of Lyonesse" bedeutet, zeigen am besten die Zeilen, die Swinburne auf Wagners Oper schrieb. Sie sind für sein eigenes Werk charakteristischer als für jenes. —

Das Symbol des Schicksals ist der Liebestrank, genau wie in „Queen Yseult". Vielleicht könnte man ihn besser eine Konkretisierung des

Schicksals nennen, denn damit, daß Tristram und Iseult von dem Trank trinken, sind sie in den Bannkreis des Schicksals getreten, das ihnen bestimmt war. Wieder ein Unterschied zu Wager: Für Tristan und Isolde wird der Todestrank zum Liebestrank, während der Liebestrank Tristrams und Iseults den Todeskeim in sich trägt. Auch hier wirft das Verhängnis seinen Schatten voraus: (S. 55)

„The last that should be told in any rhyme
Heard anywhere on mouths of singing men
That ever should sing praise of them again;
The last hour of their hurtless hearts at rest,
The last that peace should touch them, breast to breast,
The last that sorrow far from them should sit,
This last was with them, and they knew not it."

Auf der letzten Zeile liegt der Nachdruck: Sie wußten es nicht! Der Trank ist nicht der alleinige Erzeuger der Liebe, wie in dem mittelalterlichen Roman, aber er macht sie bewußt. Von Wagners Isolde des I. Aktes hätte man nicht sagen können: (S. 53)

„And Iseult watched him rowing with smiling eyes
That loved him but in holy girlish wise.
For noble joy in his fair manliness
And trust and tender wonder; ...."

Gewiß, Tristram und Iseult lieben sich, aber sie sind sich dessen noch nicht bewußt. Aus ihren Gesprächen können wir das nicht entnehmen, sie drehen sich um den Artushof, aber die Natur, das Meer spiegelt ihren Seelenzustand wieder. Iseult erlebt den Aufgang der Sonne aus dem Meer; unbewußt fühlt sie das Rauschen ihres Blutes, sie sieht Tristrams Gesicht und die See, und beides scheint eins zu sein, ein großes Wonnegefühl durchflutet sie. (S. 45)

„And sighing she looked from wave to cloud about
And even with that the fallgrown feet of day
Sprang upright on the quivering water-way,
And his face burnt against her meeting face
Most like a lover's thrilled with great love's grace
Whose glance takes fire and gives; the quick sea shone
And shivered like spread wings of angels blown
By the sun's breath before him; and a low
Sweet gale shook all the foam-flowers of thin snow

As into rainfall of sea-roses shed
Leaf by wild leaf on that green garden-bed
Which tempests till and sea-winds turn and plough.
Far rosy and fiery round the running prow
Fluttered the flakes and feathers of the spray
And bloomed like blossoms cast by God away
To waste on the ardent water; ...."

und (S. 46)

„And all her heart sprang in Yseult and she drew
With all her spirit and life the sunrise through,
And through her lips the keen triumphant air
Sea-skinted, sweeter than land-roses were,
And through her eyes the whole rejoicing east
Sun-satisfied, and all the heaven at feast,
Spread for the morning ..."

und S. 47)

„And all her Mayday blood as from a swoon
Flushed and May rose up in her and was June."

In der Jungfrau ist das Weib schon erwacht, aber der eigentliche Akt des Erweckens steht dem Liebestrank zu. Durch ihn wird alles aus dem Weg geräumt, was die Liebe zwischen Tristram und Iseult hindern könnte. Sie selbst bleiben passiv und sind dadurch losgelöst von jeder Schuld. — (S. 56)

„The love-draught that should be for flame
To burn out of them fear faith and shame,
And lighten all their life up in men's sight,
And make them sad for ever ....."

Der Trank läßt also die Liebe nicht entstehen, sondern er bringt die beiden nur über innere und äußere Hemmungen hinweg. Man könnte dies als einen Anklang an Wagner bezeichnen, wenn der Trank nicht in „Queen Yseult" schon dieselbe Funktion gehabt hätte. Das Neue gegenüber „Queen Yseult" ist nur die bestimmtere Betonung des feierlich Schicksalhaften. Das Trinken des Liebestrankes wird nicht nur äußerlich durch den Zufall herbeigeführt, es ist vielmehr unabwendbares Verhängnis. Swinburne nennt den Trank: (S. 115)

... (The draught) ...
„That Fate and Love with darkling hands commixt ..."

Das erste Erwachen der Zuneigung war von unschuldiger Ruhe. Durch den Trank wurde die wilde Leidenschaft in Tristram und Iseult geweckt. Von nun an zieht sie eine brennende Sehnsucht zueinander. Swinburne schildert die Liebe als letzte Steigerung, höchste Ekstase, immer charakterisiert sie ein starkes Lichtverlangen, nie sehnt sie sich nach Tod und nächtlichem Dunkel wie bei Wagner, („Laß den Tag dem Tode weichen usw.") oder D. G. Rossetti. Iseults Liebe ist „one fire-eyed hour and sunnier than the sun". (S. 101) Am Ende ihres Waldlebens tritt der Gedanke eines gemeinschaftlichen Todes an die Liebenden heran, aber die Sonne besiegt den Todeswillen. Für die Liebesnächte im Walde und am Meeresstrand sind die hellen, warmen Sommernächte gewählt, die nie ganz dunkel werden. Die Sonne und das Licht spielen überhaupt eine große Rolle. „Queen Yseult" ist zart und kühl wie ein Mondschein-Idyll, „Tristram of Lyonesse" hat die glühenden Farben eines Mittagszaubers. Light, life, love sind eins und sind wiederum gleich zu setzen mit — Gott. —

Für Iseult sind Dunkel und Tod ohne Tristram schlimmer als die Hölle; sie fleht zu Gott, daß er ihre Seelen, die im Leben zusammengehörten, doch im Tode nicht trennen möge: (S. 120)

„Good end God send us ever — so men pray.
But I — this end God send me, would I say,
To die not of division and a heart
Rent or with sword of severance cloven apart,
But only when thou (Tristram) diest and only where thou art,
O thou my soul and spirit and breath to me,
O light, life, love! Yet this only be
That dying I may praise God who gave me thee,
Let hap what will thereafter..."

und (S. 103)

„Let not my soul and his for ever dwell
Sundered...."

Die Liebe ist für Tristram und Iseult die einzige Gestalterin ihres Lebens; Körper und Seele sind in ihr vereinigt. Sie ist allumfassend, schicksalgewollt, — aber verstößt sie nicht gegen Gottes Gesetz? Die Frage, ob eine ehebrecherische Liebe nicht eine tiefe Schuld in sich trägt, tritt an den Dichter heran und er setzt sich mit ihr auseinander in dem Gebet der einsamen Iseult in Tintaleg. Dieses Kapitel ist eine Meisterleistung! Keine klare Durchführung eines Gedankens, sprunghaft und wirr

kreist das Sinnen der einsamen Iseult nur um den Geliebten, ihre innere Unruhe und Zerrissenheit wird deutlich fühlbar. Und immer hören wir dazwischen das Meer, das stürmisch und aufgepeitscht ist wie ihre Seele und in dem es tobt und kämpft wie in ihr. Und doch ist jedes Für und Wider sorgfältig abgewogen. Iseult sieht in ihrer Liebe eine Schuld, aber nicht gegen ihren Gatten, oder die Gesetze der Ehe, sondern gegen Gott. Was ihr sündig vorkommt ist, daß Tristram und sie sich mehr geliebt haben als Gott, daß ihre irdische Liebe sie ganz ausgefüllt hat:

„Shall I more love thee Lord, or love him less
Oh miserable! thought spirit and heart be rent,
Shall I repent, Lord God? shall I repent?
Nay though thou slay me! for herein I am blest
That I loved him yet I love him best."

Für Swinburne ist die Liebe stärker als die Schuld und der Zorn Gottes; er vergleicht sie mit der Narde, die Magdalena über des Herrn Füße goß:

„ ... she that poured
From the alabaster broken at thy feet
An ointment very precious, not so sweet
As that poured likewise forth before thee then
From the rehallowed heart of Magdalen,
From a heart broken, yearning like the dove,
An ointment very precious which is love — ..."

Trotz des Liebestrankes, der doch eigentlich die Schuld von den Liebenden fern halten müßte, beschäftigt sich Swinburne sehr ernsthaft mit dem Gedanken der schuldigen, irdischen Liebe. Und wenn er die Liebenden frei spricht von dem Fluch Gottes, so tut er es nicht deshalb, weil der Trank jede Verantwortlichkeit von ihnen genommen hat, nein, er erwähnt ihn nicht einmal, sondern weil er an die Liebe als göttliche Tugend glaubt. —

Wenn wir die einzelnen Gestalten an uns vorüberziehen lassen, so fällt uns — wie in „Queen Yseult" — auf, wie stark bildhaft sie wirken. Lafourcade sagt:

„Le grand poème épique (Tristram of Lyonesse) devait venir plus tard — plus fort, plus grandiose, plus émouvant — mais peut être aussi (je sais à quoi m'éxpose cette critique) moins purement artistique."

Allerdings hat Swinburne den Versuch gemacht, wenigstens zwei Personen eine innere Wandlung durchmachen zu lassen, nur angedeutet bei der irischen Iseult, vollkommen und psychologisch gut durchgeführt bei Iseult Weißhand. Bei der irischen Isolde tritt dieser Wandel nicht so stark zu Tage, denn sie soll ja durch das ganze Epos hindurch das liebende Weib in seiner Vollendung darstellen. In der Schilderung der Charaktere fällt uns auf, daß wie in „Queen Yseult" Schönheit des Körpers und der Seele eins sind, d. h. wo Swinburne höchste körperliche Schönheit zeichnet, meint er zugleich auch größte seelische Feinheit. Wo er einer Person etwas unsympatische Züge geben muß, geht es stets auf Kosten der äußeren Schönheit. — Diese Liebe zur Schönheit haftete Swinburne Zeit seines Lebens an, sie verbindet das frühe Jugendwerk mit dem reifen Epos der späteren Jahre. Was sie von einander trennt, ist die Darstellung. Die zarte, märchenhafte Erzählung ist zu einem farbenprächtigen Roman geworden. Jede starre holzschnitthaft stilisierte Linie ist jetzt weiche Bewegung und schwellender Rhythmus. Das knabenhaft Verträumte ist geschwunden, dafür schwelgt der Dichter in den leuchtendsten, glühendsten Farben. Die Menschen stehen nicht mehr allein, isoliert da, wie die Figuren mittelalterlicher Holzschnitte oder Gobelins, sondern sie sind in ihre Umgebung hineingestellt, die mit ihnen lebt, mit ihnen handelt. Das Mitleben der Natur wurde ja bereits besprochen. —

Trotzdem das Werk den Namen „Tristram of Lyonesse" trägt, treten die Frauengestalten fast mehr hervor als der Titelheld. T r i s t r a m, „Child of heroic earth and heavenly sea, the flower of all men" (S. 143) ist wie sein Bruder in „Queen Yseult" ein untadeliger Ritter des Artuskreises. Die leicht melancholische Stimmung, die in „Queen Yseult" schon über dem jugendlichen Tristram liegt, fehlt.

„Tristram, who now clothed with sweet youth, and might,
As a glad witness wore that bitter name ...
And nothing save his name he had of grieve"

Seine sieghafte Kraft entzückt Iseult schon auf der Swallow: (S. 53)

„And all the rowers rowed hard, but he
More mightily than any wearier three"

und

„Lo, like the morning through the morning moved
Tristram, a light to look on and be loved."

Er ist der Held, der Moraunt, Urgan (a bulk of giant mould) und Palamedes schlug, der nie für sich, sondern immer für andere kämpft. In dem Kampf um die Braut eines anderen (seines Namensvetters) empfängt er seine Todeswunde. Sein Ruhm ist groß, aber er selbst bleibt bescheiden. Ja, in seinem größten Schmerz empfindet er erst, wie wenig sein kleines Selbst bedeutet in Gottes Schöpfung: (S. 75)

„Thou, O sun,
The face of God, if God thou be not, nay,
What but God should I think thee, what should say,
Seeing thee rerisen but very God? — should I,
I fool, rebuke thee sovereign in thy sky,
The clouds dead round thee and the air alive,
The winds that lighten and the waves that stirve,
Towards this shore as to that beneath thy breath
Because in me my thoughts bear all towards death?"

Sein ganzes Leben gehört Isolde: (S. 161)

„Iseult, Iseult, what grace has life to give
More than we twain have had of life and live?
Iseult, Iseult, what grace may death not keep
As sweet for us to win of death, and sleep?

Nie verletzt er die Treue gegen sie. Er besteht die letzte, schwerste Versuchung in der Hochzeitsnacht mit Isolde Weißhand. Er darf ohne Lüge in Joyous Gard sagen:

„No mouth, save thine of mine was ever kissed,
Save as a sister's only, since we twain
Drank first the draught assigned our lips to drain."

Isolde Weißhand war ihm nie mehr als eine liebe Schwester, darin liegt seine Treue und seine Schuld, die er dadurch büßen muß, daß er die irische Iseult vor seinem Tode nicht mehr sehen darf. Es liegt eine seltsame Tragik darin, daß Tristrams Namensvetter ihn bittet, um der weißen Hände seiner Gemahlin willen: („I pray thee by thine own wife's fair white hand") ihm beizustehen seine Braut zu befreien. Und in eben diesem Kampf wird die alte Wunde, die er von Morount erhalten hat, wieder aufgerissen, die Wunde, die ihm den Tod bringt. Aber Tristram empfindet diese Schuld nicht; dagegen fühlt er, daß er Mark etwas von seinem Glück genommen hat, wenn auch

ohne seinen Willen, „treulos — treu“, denn um das Heft von Tristrams Schwert findet Mark eine Schrift

„A scripture write of Tristram's hand wherein
Lay bare the sinless source of their sin
No choice of will, but chance and sorcerous art,
With prayer of him for pardon ....“

Aber Tristram selbst wird nie von Gedanken an eine Schuld gequält wie die irische Iseult. Auch sie ist, wie der junge Tristram, fröhlich und mutwillig, nicht mehr die kühle, stille Märchenprinzessin wie in „Queen Yseult“. Sie ist eine prangende Schönheit, licht und leuchtend. Wenn wir sie zuerst kennen lernen, entzückt uns ihre frische Mädchenhaftigkeit, die die heiße Leidenschaft des Weibes schon ahnen läßt, denn: (S. 34)

„Her flower-soft lips meek and passionate
For love upon them like a shadow sate.“

Swinburne schildert uns Iseult so genau, daß es uns vorkommt, als ständen wir vor einem Gemälde, dessen letzte Feinheiten uns der Dichter mit liebevoller Genauigkeit erklärt. Wir sehen ihre goldenen Haare: (S. 33)

„A more golden sunrise was her hair“,

ihre weißen Lider: (33)

„White her eyelids shone
As snow sunstricken that endures the sun“

ihre Augen, deren Farbe aus blau, gold und grau gemischt scheint: (S. 34)

„As the wave's subtler emerald is pierced through
With the utmost heaven's inextricable blue,
And both are woven and molten in one sleight
Of amourous colour and implicated light,
Under the golden guard and gaze of noon
So glowed their awless amourous plenilune,
Azure and gold and ardent grey ....“

Es fällt auf, wie sorgfältig Swinburne darum bemüht ist, die feinste Farb-Nuance zu erfassen, d. h. man müßte wohl besser sagen, zu erfinden, denn die wohl 60 Verse umfassende Schilderung Iseult's gleicht nicht einem genauen Portrait, das nach einem (wenn auch geringeren) Urbild gemacht ist. Es ist vielmehr ein lockendes, unwirkliches Bild, dessen Farben leuchten und funkeln, wie sie nur erträumt werden können

im schöpferischen Wachtraum eines Dichters. Die Königin ist so rein und königlich, daß selbst der Sarazene Palamede sie nicht zu berühren wagt. Ihr Bild ändert sich langsam, kaum merklich. Sie wird hoheitsvoller und ernster durch die Trennung von Tristram:

„... crowned with state and sorrow."

Ihre heiße Liebe zeigt sich am besten in dem nächtlichen Gebet. Sie liebt Tristram mehr wie ihre eigene Seele; sie ringt darum, daß Tristram nicht der ewigen Verdammnis anheimfalle: (S. 97/98).

„Lord: for I would not have him with me there
Out of thy light and love in the unlit air,
Out of thy in unseen hell where I
Go gladly, going alone, so thou on high
Lift up his soul and love him — ...."

aber sie erkennt, daß sie innerlich von Tristram nie getrennt sein kann: (S. 99)

„I am he indeed, thou knowest, and he is I"

Sie hält ihre eigene Sünde für größer als die Tristrams. Sie weiß nicht, daß er in derselben Nacht an der Seite seines jungen Weibes liegt. Und sie beide büßen die Schuld, die keine ist, durch ihr Leben. So steigt auf Iseults letztes Flehen:

„Let all else, all thou wilt of evil, be
But no doom, none, dividing him and me"

wie eine Antwort Gottes strahlend und tröstend die Sonne im Osten empor und Tristram und Iseult dürfen sich in Joyous Gard wiederfinden. Trotzdem sie von ihrem blassen, abgehärmten Gesicht spricht, ist ihre Schönheit doch nicht geringer geworden. Als „Love's two lordliest lovers in the world" werden Tristram und Iseult in Camelot begrüßt und der Dichter fleht die Liebe an:

„... not with dry drown veins and lingering breath
Shall these through crumbling hours crouch to death."

Tristram steht zwischen den beiden Frauen, Isolde Goldhaar und Isolde Weißhand. Diese drei Gestalten zeichnet der Dichter besonders sorgfältig. Isolde Weißhand ist in ihrer inneren Wandlung psychologisch fein gezeichnet. Als Tristram nach der grauen Bretagne kommt, ist sie eine 16-jährige:

„She looked at him and loved him, but being young
Made shamefastness a seal upon her tongue."

Die junge Iseult weiß nicht, daß sie liebt, sie verbirgt es vor sich selber, aber:

„... the man's face burnt upon her eyes
As though she had turned them on the nacked sun."

Sie ist noch ein Kind, unschuldig und vertrauensvoll. Swinburne vergleicht sie mit dem jungfräulichen Schnee der Berge, den die Aprilsonne wohl rötet, aber nicht erwärmt. (S. 82) Sie gleicht am meisten von allen Gestalten ihrer kindlichen Schwester in „Queen Iseult", nur wirkt sie noch mädchenhafter und verschlossener. Sie wagt es nicht einmal, sich ihre Liebe einzugestehen. Ja, als sie Tristram zum ersten Mal den Namen „Iseult" in heißer Sehnsucht aussprechen hört, denkt sie nicht an sich selbst. (S. 83)

„Hap'ly the girl's heart, though she spake not, said
This name of mine was worn of one long dead,
Some sister that he loved!..."

Aber die unbewußte Liebe drängt sich mit Gewalt hervor bei einem Lied, das in zärtlichen Akkorden und süßen Versen den einen Namen „Iseult" umspielt:

„And their two hearts were as one trembling lyre,
Touched by the keen winds kiss with brief desire
And music shuddering at its own delight." (S. 85)

Das Leben mit Iseult Weißhand gleicht einem zarten Idyll. Sie ist so unschuldig glücklich, daß sie nicht weiß, daß sie um die Erfüllung ihrer Liebe betrogen wird. Ist sie auch nicht so sieghaft schön wie die irische Iseult, so ist sie in ihrer blumengleichen Zartheit doch begehrenswert: (S. 91)

„.... for her eyes
Were emerald-soft as evening coloured skies
And a smile in them like the light therein
Slept, or shone out in joy that knew not sin,
Clear as a child's own laughter, and her mouth,
Albeit no rose full hearted from the south
And passion coloured for the perfect kiss
That signs the soul for love and stamps it his

Was soft and bright as any bud new-blown;
And through her cheek the gentler lifebloom shone
Of mild wild roses nigh the northward sea."

Man sieht, Iseult mit den weißen Händen kann für Iseult mit den goldenen Haaren keine Rivalin sein. Aber Iseult Goldhaar wird es für sie in der Zeit, die Tristram in Joyous Gard verbringt, die ihr doppelt lang erscheint auf ihrem einsamen Schloß in der Bretagne. Sie geht den Weg von der Sehnsucht zur Trauer, von der Trauer zum Stolz, vom Stolz zur Bitterkeit. Ihr junges Herz bäumt sich auf, sie will nicht die Verachtete, die Verschmähte sein und aus ihrer großen Einsamkeit wächst ein wilder, blinder Haß. Ihr kindliches Gerechtigkeitsgefühl schreit zu Gott, sie sucht einen Halt für ihr zerbrochenes Leben und findet ihn in ihrer Rache: (S. 124)

„How long, till thou do justice and my wrong
Stand expiate? O long suffering judge, how long?
Shalt thou not put him in mine hand one day
Whom I so loved, to spare not but to slay?"

Unwillkürlich denkt man zurück an Iseult Goldhaars Gebet in Tintagel. Swinburne scheidet diese beiden Frauenseelen meisterhaft. Iseult Goldhaar kann ja Tristram nicht fluchen, denn er hat sie nie verraten, sie hat das Erlebnis der Liebe erfahren und ist darum auch in Leid und Einsamkeit noch reich. Die junge Iseult Weißhand dagegen ist arm, entsetzlich arm, sie hat ein leeres Herz und niemand füllt es mit Liebe. Sie ist durch nichts mit Tristram verbunden, ihre Seele ist wirklich ganz allein:

„And hard within her heavy heart she cursed
Both, and her life was turned to fiercy thirst
And all her soul was hunger, and its breath
Of hope and life a blast of raging death.
For only in hope of evil was her life.
So bitter burned within the unchilded wife
A virgin lust for vengeance, and such hate
Wrought in her now the fervent work of fate."

Sie gleicht einer Blüte, die durch Unachtsamkeit geknickt wurde, bevor sie sich ganz entfaltet hatte; nun wird sie welk und häßlich und muß nutzlos vergehen. In tiefem Erbarmen nennt sie der Dichter:

„... the white wedded virgin“ oder
„... the wan wedded maiden.“

Sie verbirgt ihre Gefühle und ihr Gesicht erstarrt zur Maske, der todwunde Tristram erkennt die Wandlung nicht, die in seinem jungen Weib vorgegangen ist. Er weiß nicht, daß sie seine Ritterlichkeit und Freundlichkeit gegen sie wie Hohn empfindet und nur noch einen Gedanken hat: (S. 128)

„For I that was not and that was thy wife
Desire not but one hour of all thy life
Wherein to triumph till that hour be past;
But this mine hour I look for in the last.“

Und so kann sie ihm den Todesstoß versetzen mit ihren ruhigen Worten:

„Ay, the ship comes surely, but her sail is black.“

Noch jemand muß das kurze Glück Tristrams und Iseults mit seiner Einsamkeit bezahlen, das ist King Mark. — Er steht zwischen Licht und Schatten, aber wir ahnen, daß der nach Sonne Dürstende immer im Zwielicht wird bleiben müssen. Er erinnert an den „King so lean and cold“ aus „Queen Yseult“, aber Swinburne hat die häßlichen Züge weggewischt; der Mark, der im Rausch häßliche, eifersüchtige Schimpfreden gegen Iseult ausstößt, wurde nicht übernommen. Er bewahrt immer seine Königswürde, er hält sein gegebenes Wort, so schwer es ihm fällt. (Palamede-Episode) Wir lernen ihn kennen, als er das Brautschiff erwartet: (S. 59, 60)

„On the mid stairs, between the light and the dark
Before the main towers portal stood King Mark,
Crowned, and his face was as the face of one
Long time athirst and hungering for the sun.
In barren thrall of bitter bonds, who now
Thinks here to feel its blessing on his brow.
A swart lean man, but kinglike, still of guise,
With black streaked beard and cold unguilt eyes,
Close-mouthed, gaunt-cheeked ....“

Er ist bezaubert von der Schönheit seiner Braut, aber schon bereitet sie die Täuschung vor; King Mark wird nie die Sonnenseite des Lebens kennen lernen. Brangwain nimmt in der Hochzeitsnacht Iseults Stelle ein. Als Iseult morgens wieder bei Mark liegt, sieht er auf die Schlafende:

„That face yet passion-coloured, amourous red
From lips not his ....“

und auf ihr goldenes Haar. Der freudlose Mann ist tief ergriffen, solch ein Glück errungen zu haben, ein Glück, das er nie besessen hat: (S. 61)

„What have I done of good for God to bless
That all this he should give me, tress on tress,
All this great wealth and wondrous? ...
Have I not sinned, that in that fleshly life
Have made of her a mere man's very wife?“

Allerdings tritt er nicht so stark hervor, wie Isolde Weißhand, so daß uns seine Tragik nicht voll zum Bewußtsein kommt. Außerdem wirft der versöhnliche Schluß noch ein freundliches Licht auf ihn. Der alte, reife Mann versteht und verzeiht als er die Wahrheit erfährt: (S. 167)

„ ... and his heart
Was molten in him wailing as he kissed
Each with the kiss of kinship, had I wist
Ye had never sinned nor died thus, nor had I
Borne in this doom that bad you sin and die
So sore a part of sorrow.“

Und er bringt beide Leichen nach Cornwall und läßt über ihrem Grab eine Kapelle errichten; seine Tragik ist ausgelöscht. —

Neben Tristram, den beiden Iseults und Mark stehen noch weitere Nebenpersonen. Abgesehen von den Gestalten des Artuskreises, von denen die Gespräche zwischen Tristram und Iseult nur berichten, greifen Lancelot, Guinevere und Arthur selbst in das Leben der beiden ein. Wir hören von Tristrams Mutter, Blancheflour:

„A rose plucked forth of summer in mid breath,
A star fall'n out of season in mid throe...“

von der treuen, schönen Brangwain, die dem Bruder Iseult Weißhands, dem jungen Ganhardine ihre Gunst schenkt; ferner von den Feinden Tristrams: Morount, Palamede und Urgan und den 15 Rittern, die des anderen Tristrams Braut raubten. Aber alle diese Gestalten werden nur wichtig, wenn sie mit Tristram oder Iseult in Beziehung treten. Sie sind wie ein bunter Rahmen, der die Vorzüge des Bildes noch mehr in Augenschein treten läßt. —

Stoff: Die Quellen zu „Tristram of Lyonesse" sind dieselben, wie die zu „Queen Yseult". Es kommen hauptsächlich „Sir Tristrem" und „La Morte d'Arthur" in Frage. Meier-Schüler behandelt ausführlich das Verhältnis zu Malory, Margarete Kerstein das zu „Sir Tristrem" wobei sie Meier-Schülers Resultate miteinbezieht und eine Aufstellung der übernommenen und eigenen Motive gibt. —

Dem Epos voraus geht eine Art Ouverture, die „Prelude". Ihre Zusammenstellung ist eigenartig und neu; man sucht in der Literatur vergebens nach etwas Aehnlichem. Margarete Kerstein meint, daß eine Anlehnung an Chaucer vorhanden sein könne, der in „The Legend of Good Women" auch Helena, Hero, Dido, Cleopatra und Thisbe nennt. Es ist sehr gut möglich, daß sie recht hat, vielleicht wirkten auch Eindrücke aus Dante mit ein. So z. B. der V. Gesang des Inferno und die Worte aus dem Paradiso: „L'amor che move il sole e l'altre stelle". Diese Worte finden sich auch auf einem Bild von D. G. Rossetti „Dantes Amor" (H. C. Marillier: D. G. Rossetti S. 58), das er für Morris malte. Daß Dante die Liebenden, darunter Tristan und Isolde, ins Fegefeuer versetzt, braucht uns nicht irre werden zu lassen, denn so sehr Swinburne den großen Florentiner liebte und schätzte, so bekannte er sich doch nicht immer zu seinen Anschauungen. Lafourcade sagt z. B. über die allgemeine Einstellung Swinburnes zu Dante:

> „S'il lui arrivait parfois de se boucher le nez devant Malebolge, de bailler aux élucubrations platoniciennes de Béatrice, ou de se rire des tourments qui attends les blasphémateurs, il savait aussi voir et invoquer: Dante the seer of all things evil and good." (Birthday Ode to V. Hugo 1880).

Aber mag nun die Anregung von Chaucer, oder Dante, oder auch von beiden ausgegangen sein, so ist doch das, was Swinburne als Prelude seinem Epos vorausschickte, so sehr sein eigen, daß wir nur seinen Atem darin spüren. Wir fühlen seine leidenschaftliche Liebe zum Schönen, Verklärten, das er in seiner Wirklichkeit vergebens suchte. Die Welt der Prelude ist die Traumwelt, die sich der Enttäuschte aufbaute, eine Welt mit bezaubernden Farben und berauschenden Klängen, wie wir sie ähnlich in den Werken D. G. Rossettis finden. —

In „Tristram of Lyonesse" werden viele Personen des Artus-Kreises erwähnt (Merlin, Vivien, Morgause of Orkney, Sir Lamorake, Pelleas

und Etarde, Agravaine, Gawain und Mordred, Gareth, Balin usw.). Es ist nun aber nicht so, daß ihre Geschichten in den Text eingestreut sind, sondern sie bilden nur den Stoff der Gespräche Tristram und Iseults auf dem Brautschiff und in Joyous Gard. In „Queen Yseult" fehlen sie vollständig. In der Zwischenzeit müßte also Malory dem Dichter — und noch mehr dem Publikum — näher gebracht worden sein, denn ohne genaue Kenntnis der Sagen versteht man die Andeutungen und kurzen Streiflichter nicht oder nur sehr wenig. Nun war zwischen 1859 und 1872 Tennysons Arthur-Zyklus entstanden und die Geschichten von Pelleas und Etarde, Merlin und Vivien usw. wurden viel gelesen.Man hat sich gefragt, ob wohl Swinburne die Absicht hatte, einen Arthur-Zyklus zu schreiben, da neben „Tristram of Lyonesse" noch einige andere Werke „The Tale of Balen" und „Lancelot" vorhanden sind. — Ich glaube kaum, daß er die Absicht hatte, Tennysons Werk nachzuahmen. Auch sind die drei Dichtungen zu verschieden von einander, als daß man sie zu einem einheitlichen Zyklus aneinander reihen könnte. — Wir wissen, daß Swinburne schon in Eton den Tristram-Stoff über alles schätzte und seit seiner Studentenzeit fest entschlossen war, ihn dichterisch zu verwerten. Er verwirklichte dies zuerst in „Queen Yseult", war aber mit seinem Werk nicht zufrieden; immer wieder versuchte er die Gestaltung aufs neue, bis ihm endlich in „Tristram of Lyonesse„ der große Wurf gelang. —

Liebe als Schicksal und Mysterium.

Wir sahen, daß die Grundströmungen der Viktorianischen Zeit den Stempel des Verstandesmäßigen und Bürgerlichen tragen. Als Repräsentanten wurden Matthew Arnold (Tristram and Iseult) und Tennyson (The Last Tournament) genannt. Diese Dichtung fragte mehr nach dem Zweck als nach der Kunst. Dagegen erhob sich eine Gegenströmung, die nicht ethische, sondern auch rein sinnliche Wirkung des Kunstwerks wollte. Diese Bewegung begann in Frankreich, hauptsächlich Gautier und Lecomte de Lisle verteidigten den l'Art pour l'Art-Standpunkt. In England begann das Sichauflehnen gegen die Kunst der Zeit auf dem Gebiet der Malerei und griff dann erst auf die Literatur über. Die Pre-Raphaelite-Brotherhood mit D. G. Rossetti, Burne Jones, Millais, Holman Hunt an der Spitze, wirkte nachhaltig auf Morris und den jungen Swinburne. Tennyson wurde nur vorübergehend von ihren Gedanken ergriffen. Seine besten Gedichte stammen aus dieser Zeit. Allzubald nur wandte er sich wieder der bürgerlichen Norm zu, die in den „Idylls of the King" ihren höchsten Stand erreicht hat. Das neue Geschlecht wendet sich gegen diese enge Auffassung der Liebe. Die ersten Widersprüche gingen, wie schon gesagt, von den sogenannten Preraphaelites aus und werden von diesen weiter durchgehalten, wenn sie auch künstlerisch schon ganz ihren früheren Anschauungen entwachsen sind. Für uns kommen hauptsächlich D. G. Rossetti und Swinburne in Betracht; (in gewissem Sinne gehört auch Elisabeth Barrett-Browning „Sonnets from the Portuguese" dazu. Die Untersuchung muß aber auf die Gestaltung des Tristan-Stoffes beschränkt bleiben.) Bei beiden spielt der Tristan-Stoff eine große Rolle. Deshalb soll versucht werden, aus ihren Anschauungen heraus den entschiedenen Kunstwillen der anti-bürgerlichen Strömungen zu zeichnen. So verschieden das Programm ihrer Jugend (Pre-Raphaelite-Brotherhood) von dem der Reife und des Alters war, so steht doch immer, zu jeder Zeit die Kunst im Vordergrund, nie ihr Zweck, wie bei Matthew Arnold oder bei Tennyson. —

Die angestrebte Vereinigung des Sinnlichen mit dem Seelischen, wobei keines dem anderen untergeordnet sein soll, bleibt immer dasselbe, nur

daß die Ausführung sich ändert. — Seltsamerweise haben wir von Swinburne, sowie von D. G. Rossetti je zwei Werke (aus Früh- und Spätzeit) aus dem Stoffkreis der Tristansage, — von Swinburne „Queen Yseult“ (1857) und „Tristram of Lyonesse“ (1880/82), zwei lyrisch epische Dichtungen, von D. G. Rossetti zwei Bilder „Tristram and Iseult“ (1858/62) und „The Loving Cup“ (1862). Als Dichter hat D. G. Rossetti den Tristan-Stoff nicht behandelt, aber seine Liebesauffassung kennen wir aus seinen Dichtungen, besonders aus dem „House of Life“. —

Frühzeit: „Sir Tristram and La Belle Iseult drinking the Love-Potion“ (Waldschmidt, S. 82, Marillier S. 76) entstand (nach H. C. Marillier) in der Zeit zwischen 1858 und 1862, ist also zeitlich nicht weit von Swinburnes „Queen Yseult“ entfernt. Es war ein Entwurf für eine Glasmalerei (Fenster).

(Marillier sagt auf Seite 76:)

„She was a very beautiful design intended to form one of a series in stained glass for the windows of Mr. Birket Foster's house in Surrey. Other designs for the same series were done by Burne-Jones. The original cartoon, in Sepia or Indian ink, which was the really fine thing, is not to be traced; but Rossetti painted a water-colour replica in 1867.“

Vergleicht man die Gestalten Rossettis mit denen Swinburnes, so findet man viele übereinstimmenden Züge. Isolde ist bei beiden ein schmales, zartes Geschöpf, mit stillem, keuschen Gesichtsausdruck; sie hat etwas passives und kindliches und kennt kein Begehren. Tristram küßt heiß ihre Hand und wir erinnern uns daran, daß Tristram in „Queen Yseult“ sie liebt, seit er sie zum ersten Mal sah. Zwischen beiden steht das Gefäß, das den Liebestrank enthält. Ein heller Schein dringt aus ihm, wie um anzudeuten, daß ein wunderbares Schicksal von ihm ausgeht. —

Spätzeit: Und wenn Swinburne vor der kühlen, zarten Schilderung der „Queen Yseult“ zu den leuchtend prangenden Farb-Akkorden des „Tristram of Lyonesse“ kommt, so kommt auch D. G. Rossetti zu einer immer größeren Prachtentfaltung. 1867 malt er „The Loving Cup“. Einige Kopien des Bildes tragen die Unterschrift:

„Douce nuit et joyeux jour
A cavalier de bel amour“

Das Bild braucht ja nicht direkte Beziehungen zur Tristan-Sage zu haben, aber es ist typisch für den späteren Rossetti. Doch warum soll er

nicht mit der Frau im purpurnen Gewande eine „Lady Yseult" haben darstellen wollen? Waldschmidt berichtet, daß er in einem vorhergehenden Aquarell Isolde als Zauberin geschildert habe, wie sie den Liebestrank braut. (S. 125) Waldschmidt möchte auch in der Iseult des „Loving Cup" nur die „merciless lady" sehen. Ich kenne nur die Reproduktion aus Marillier, möchte mich aber nicht ganz auf diese Auslegung festlegen. Wenn man den Vergleich mit dem Swinburne'schen Epos „Tristram of Lyonesse" weiterführen will, so ist man in gewisser Weise dazu berechtigt. Die beiden Künstler stehen sich zwar nicht mehr so nahe wie in ihrer Jugend, aber in vielem stimmen sie doch überein, z. B. in der wachsenden Vorliebe für glühende Farbenpracht und für das Zusammenfließen von Farbe und Klang. Die Iseult, die den Becher mit den herzförmigen Verzierungen an die Lippen führt, ist doch nicht nur die verlockende, verführende Frau. Es liegt ein dunkler Hauch über ihr, als ahne sie, daß sich jetzt ihr Schicksal erfüllt. Auch bei Swinburne spielt die Schicksalsbestimmung der Liebe eine große Rolle. Bei ihm herrscht das Schicksal unbeschränkt über die Herzen der Menschen. Man kann sich ihm gegenüber — wie gegen Gott — nur demütig hinnehmend, oder trotzig auflehnend verhalten. In Rossettis Dichtungen kommt der Schicksals-Gedanke nicht so stark zum Ausdruck. Für ihn entspringt die Liebe aus dem tiefen Zusammenklingen zweier Seelen. (House of Life: Youth and Change, Sonett II, XXVIII) In Sonett VII klingt es leise an, daß auch sie dem Schicksal unterworfen ist. Das Mysterium der Liebe ist für ihn das Mysterium eines Gottesdienstes; „Love's Passion" und „Love's Worship" gehören zusammen. —

Bei Tennyson steht zwischen Gott und der menschlichen Liebe das Sittengesetz, bei Swinburne und Rossetti steht die Schönheit der Menschen im Vordergrund. Einerseits könnte man sagen, daß dies ein sich Hinwenden vom Abstrakten (Tennysons Personifikationen) zum Konkreten sei, andererseits zeigt es sich aber auch, daß es sich bei Rossetti und auch bei Swinburne nicht um eine Schilderung der realen Welt handelt; beide versinken in einer idealen Traumwelt. Swinburne stand, trotz seiner politischen Gedichte und seiner leidenschaftlichen Parteinahme, der Wirklichkeit fremd gegenüber. (Als ihn das Feuer der Jugend nicht mehr erfüllte und er die Kraft der inneren Schau nicht mehr besaß, mußte er versagen.) Und Dante Gabriel Rossetti, der seine Bilder lieber nach der Erinnerung als nach dem Modell selbst malte, dessen Schaffen in einem mystischen Rausch erfolgte, stand der Wirklichkeit noch ferner. (s. Waldschmidt,

S. 35. „Mit Mühe gelang es Hunt ein einziges Mal, ihn zu bewegen, in Sevenoaks unter freiem Himmel ein paar Baumstudien zu machen. Von diesem einzigen Versuche abgesehen, sind alle seine Bilder innerhalb der vier Wände seines Ateliers entstanden. Selbst die lebenden Modelle betrachtete er nur als Unterstützung seiner Phantasie. „Ich habe den Kopf des Engels nicht nach der Natur beendigen können", sagte er, als er an der „Verkündigung" malte, „ich habe ihn nach der Erinnerung wiederholt und das ist tausend Mal besser". — Die Natur war Rossetti so gleichgültig wie das Leben. —) Swinburne und Rossetti befanden sich beide auf der Ebene, auf der die Sinneseindrücke sich verwischen. Für sie waren ein Gemälde, eine Melodie, ein Gedicht, ein Duft ein und dasselbe. Baudelaires „Correspondance des senses" gilt auch für sie. —

Schon im jungen Swinburne zeigte sich der spätere Revolutionär. Aus seiner Universitätszeit stammen einige P a r o d i e n auf zeitgenössische Dichter, die zeigen, daß der Student Swinburne sich nicht nur über einzelne Dichter lustig macht, sondern über die ganze Kunst der viktorianischen Epoche. (Lafourcade, Seite 163: „l'attaque vise plus haut; c'est une satire de l'inspiration de la poésie victorienne tout entière." Seite 166: „Il condamne le philistinisme victorien dans la „philosophie" sentimental et illogique de Tennyson et Browning dans les pruderies alarmantes de Patmore.")

1. Die erste Satire wendet sich gegen Matthew Arnold, Tennyson und Browning. Sie ist im Versmaß des „Empedocles on Aetna" geschrieben und besitzt dessen ganze rhetorische Gebärde. Der Inhalt geißelt die dunkle, schwer verständliche Schreibart Brownings, die seichte Philosophie und den Hurra-Patriotismus Tennysons. (Lafourcade Seite 163):

Thus runs our wise men's song:
Being dark it must be light;
And most things are so wrong
That all things must be right.
God must mean well, he works so ill by this
world's laws.

This, when our souls are drowning,
Falls on them like a benison
This satisfies our Browning
And this delights our Tennyson
And soothes Britannia simpers in
serene applause.

2. 1859 greift Swinburne das Philistertum der Viktorianischen Zeit nochmals an und zwar durch die Verspottung Coventry Patmores, dessen „Angel in the House" (1854/56) — ein übersentimentales, triviales Machwerk — sich beim englischen Bürgertum großer Beliebtheit erfreute. (vgl. B. I. Evans) — Swinburnes Satire „The Person in the House" wurde jedoch erst 1882 veröffentlicht. —

3. Gegen einzelne Autoren wendet sich die dritte Satire vom Jahre 1858 „The Monomaniac's Tragedy". Der fiktive Autor Ernest Wheldrake ist aus der Lektüre von Alexander Smith und Sidney Dobell hervorgegangen; auch fallen Seitenhiebe auf Browning, Tennyson und Elisabeth Barett-Browning. —

Wir sehen, wie stark sich Swinburne gegen die bürgerliche Richtung seiner Zeit wandte. Er suchte die wahre Schönheit und begeisterte sich an Shelley und Keats; er suchte Wärme und Leidenschaft und fand sie bei den „Elisabethan poets"; er sehnte sich von dem kühlen Verstandeswissen weg zum Mystizismus Blakes und zur Erhabenheit Dantes. Die Zeit des Mittelalters und die englische Sagenwelt mußten ihn natürlich um so mehr anziehen. —

Man hat bei ihm und D. G. Rossetti viel davon gesprochen, daß sie fremden Einflüssen ungemein zugänglich waren. Die Geistigkeit der Wirklichkeit befriedigte sie nicht und so wandten sie sich anderen Zeiten und Völkern zu, die ihnen gaben, was sie suchten. Sie griffen es begierig auf, aber sie waren gleichzeitig groß genug, nicht in ein bloßes Epigonentum zu verfallen; was sie schufen, erfüllten sie mit eigenem Geist. —

Nehmen wir als Beispiel den Einfluß Dantes, der bei D. G. Rossetti und bei Swinburne stark zu fühlen ist. — Beide betätigten sich zuerst als Uebersetzer (D. G. Rossetti übertrug die „Vita Nuova", Swinburne das Gespräch Dantes mit Picarda.) Was sie übernahmen, ist hauptsächlich die Form (im weitesten Sinne), in die sie den Geist ihres eigenen Lebens und ihrer eigenen Zeit gossen. Dantes kühle, klare Bilder werden bei ihnen zu nebelhaften Visionen. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Gestalt des Amor, die in Dantes Vita Nuova eine große Rolle spielt, und die Swinburne und D. G. Rossetti übernehmen. Rossetti in seiner Sonettenfolge „The House of Life", Swinburne vor allem im „Tristram of Lyonesse". Dante sieht Amor so klar und deutlich wie er einen Menschen sieht. Er beschreibt ihn und seine Handlungen genau; einmal trägt

er ein Pilgerkleid (Vita Nuova, Sonetto quinto), ein anderes Mal soll er für seinen Vasallen vor die Herrin treten (Vita Nuova Ballata prima). In Rossettis "House of Life" ist seine Gestalt so unbestimmt, daß sie kaum mehr zu fassen ist. Er steht auch gar nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die Geliebte. Immerhin ist „Love" in den 4 Sonetten „Willowwood" noch als eine Art Genie oder Elf geschildert. Bei Swinburne dagegen verliert „Love" jede Gestalt, „Love" wird zu einer außerirdischen, unsichtbaren Macht, die man wohl anrufen kann wie Gott und das Schicksal (mit denen sie im Grunde identisch ist) von der man aber nie eine Antwort erhält. Wir sehen auch an der geschlossensten aller Formen, dem Sonett, wie sich alles lockert und ins Stimmungsmäßige, Mystische übergeht. —

Wollte Tennyson in seinen „Idylls" den Kampf zwischen Sinnen und Seele darstellen, so erstrebten D. G. Rossetti und Swinburne ihre Einheit. Es ist klar, daß dies vor allem im Liebeserleben zum Ausdruck kommt. Die drei Dichter (auf die ich mich hier beschränken will) gehen vom selben Punkt aus. Sie negieren die rein körperliche Liebe (wenn man dafür den Ausdruck Liebe gebrauchen darf). In ihren früheren Werken (Swinburne: „Queen Yseult", D. G. Rossetti: „Tristram and Iseult", Tennyson: „The Lady of Shalott") beobachtet man eine gewisse Gedämpftheit, ein Zurückbeben vom Körperlichen. Die Gestalten sind zart und märchenhaft; sie kennen kein wildes Begehren, nur verzehrende Sehnsucht. — Von diesem Punkt aus, an dem sie fast ganz übereinstimmen, gehen sie verschiedene Wege. Tennyson entfernt sich am weitesten; er gerät in die herrschende Modeströmung der Ansichten der Queen und damit des Hofes. D. G. Rossetti und Swinburne wenden sich von der Wirklichkeit ganz ab, sie geraten in den Bann des Schönheitskultes und des l'art pour l'art-Prinzips. Sie haben den Mut, den Menschen und seine Seele nackt zu zeigen (für die Hofkreise shocking!). In Swinburne lebt immer das Ideal der Antike, für ihn ist körperliche und seelische Schönheit eins. Deshalb weiß seine Liebe auch nichts von einer Trennung derselben; insofern ist er immer der gleiche geblieben, nur die Ausdrucksweise hat sich geändert. Das Kühle, Zurückhaltende ist geschwunden, er schwelgt in einem Rausch von leuchtenden Farben. Ebenso Rossetti; im „Hause of Life" sagt er noch: „Her mouth became her soul" (45, ähnliche Gedanken in 15, 22) Die Liebe ist ihm Lust und Gottesdienst zugleich. (Thy soul I know not from my body nor Thee from myself, neither our love from God) (5). Dieser Zug zum Mystischen, wie er sich bei Rossetti zeigt, bleibt Swinburne, dem Hellenisten, fern. Im Tristram of Lyonesse wurde die

Verbindung von Liebe und leuchtender Helligkeit erwähnt. Dieses Licht- und Lebensverlangen Swinburnes ist bei Rossetti abgedämpft zu mystischem Dunkel; er liebt es, Tod und Liebe zusammenzubringen, z. B. „I and this Love are one, and I am Death". Aber Rossettis Entwicklung ging noch weiter; der Körper trat mehr und mehr in den Vordergrund. Dies beginnt schon bei dem „Loving Cup". Betrachten wir die Bilder aus seiner letzten Zeit, so finden wir hauptsächlich die Bilder der dämonischen Frau, das Seelische tritt zurück und schließlich scheidet er wieder zwischen „Soul's Beauty" (Sonett LXXVII) und „Body's Beauty" (Sonett LXXVIII) und stellt beides in „Sybilla Palmifera" und „Venus Verticordia" dar. Swinburne steht zwischen Tennyson und Rossetti. Er neigt sich mehr Rossetti zu, aber die „modernen" Anschauungen, zu denen sich auch Tennyson bekannte, berührten auch ihn. Als Beispiel nur die Kapitel V und VII aus „Tristram of Lyonesse", in denen auch von der Schuld der Liebe zwischen Tristram und Iseult die Rede ist. Swinburne geht nur nicht so weit wie Tennyson, daß er diese Schuld als notwendig gegeben ansieht; er kommt zu der gegenteiligen Ansicht. Aber daß er es überhaupt für nötig hielt, sich mit diesem Gedanken auseinanderzusetzen, zeigt doch, daß er nicht unberührt blieb von den Ansichten seiner Zeit. — Dies ist ja auch an sich ein Ding der Unmöglichkeit; kein Mensch kann losgelöst werden von seiner Zeit, auch wenn er ihr innerlich noch so fern steht, mit irgend einer Faser seines Wesens ist er doch mit ihr verbunden. Swinburne steht in der großen Linie, die von Keats einerseits über Ruskin und Walter Pater, andererseits über E. A. Poe bis zu Oscar Wilde reicht. Daß nun gerade die Richtung, der Tennyson sich zuwandte, zur herrschenden wurde, ist bezeichnend für die Masse des Engländertums. —

Nachwort.

Ueberblicken wir kurz noch einmal die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Wir begannen bei Matthew Arnolds „Tristram and Iseult“, einer Dichtung, die das eigentliche Liebesproblem der Sage kaum berührt, die bestrebt ist, auszugleichen und die eine stille, ruhige Liebe, wie die der Iseult Weißhand, der durch den Liebestrank erregten Leidenschaft vorzieht. — Noch verdammt er sie nicht. Das tut 30 Jahre später Tennyson in „The Last Tournament“. Er hat sich ganz der Geisteshaltung des Hofes angepaßt. Tristram und die irische Iseult sind schuldig, sie brechen beide die Ehe. — Gegen diese moralische Auffassung wendet sich Swinburne; das Recht der wahren Liebe steht ihm höher als alle Gesetze. In „Queen Yseult“ steht er Matthew Arnold insofern noch näher, als er nicht daran denkt, Tristram und Yseult des Ehebruchs zu zeihen. — In einigen kleineren Fragmenten und hauptsächlich in seinem späteren Epos, „Tristram of Lyonesse“ zeigt es sich aber, daß die moralischen Anschauungen seiner Zeit sich auch an ihn heran drängten und er, wenn er ihnen auch nicht zustimmte, doch kämpfen mußte, um sie ablehnen zu können. — Soweit die Tristram-Dichtung. —

Die Liebesauffassung Tennysons starb mit Queen Victoria. — Die ästhetische Richtung Swinburnes erreichte ihren Höhepunkt in Walter Pater und fand ihren Ausklang in der sogenannten Decadence. Alle ihre Vertreter neigten mehr zu fremdem als zu englisch-puritanischem Wesen. Die Ansichten Tennysons wurden vollkommen abgelehnt. Aber die müde Fin-du-Siècle Stimmung ließ es auch nicht zu der heißen Leidenschaft eines Swinburne kommen. Man schätzte seine schöne Form, seinen Hellenismus und man fügte noch einen bizarren Einschlag hinzu, eine Dosis Skepsis und Ueberlegenheit. Mit dieser überlegenen Skepsis ging man an alle Dinge heran, so auch an die Liebe. — Sie wird zur Anbetung der Schönheit (Sybille Vane, in „The Picture of Dorian Grey“) die sich manchmal bis zur Perversität steigert. Sie steht nicht mehr im Mittelpunkt, man setzt sich nicht für oder gegen sie ein. Sie ist nur eines der vielen Dinge, die das Leben angenehm machen und ihm seinen Wert geben.

Das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gleicht einem jener kostbaren, prächtigen und prunkvollen Räume, die seine Dichter mit soviel Sorgfalt schildern; sie erwähnen die kostbaren Stoffe und ihre seltsam abgestimmten Farben, das gedämpfte Licht und das schwere Parfum, das über ihnen liegt. Und die Menschen, die in jenen Räumen wohnen, sind wie sie von eigenartiger, durchsichtiger Schönheit, wie ein fremdes Bild, oder geistig hochstehend, unnatürlich frivol — immer unberechenbar. — In diese Welt bläst nun ein neuer, frischer Wind. Der Gegenpol zu den Anschauungen Tennysons wie Swinburnes ist George Bernhard Shaw, — und Samuel Butler, die sogenannten „Vitalists"; sie brachen mit den alten Anschauungen, die nicht mehr weiter geführt werden konnten, weil sie nicht mehr lebensfähig waren. — Alles, was bis jetzt Liebe hieß, tut Shaw mit mitleidig, spöttischem Lächeln ab. Er setzt die „Life-Force" dafür, eine Kraft, die mit Nietsches Machtwillen viel Gemeinsames hat. Er verläßt sowohl den moralischen Standpunkt Tennysons, als den ästhetisch-mystischen Swinburnes und D. G. Rossettis. „Liebe", wie er sie auffaßt, ist eine Naturkraft, die zur Erhaltung des Menschengeschlechtes dient: (Man and Supermann S. 112).

> „Sexually, Woman is Nature's contrivance for perpetuating its highest achievement"

oder:

> „Sexually, Man is Woman's contrivance for fulfilling Nature's behest in the most economical way."

Man könnte denken, daß seine Life-Force alles Hohe und Reine entbehrt und daß er „Liebe" nur als den tierischen Trieb gelten lassen will. Aber er faßte sie viel weiter. Sie ist ihm die Gegenspielerin von „Death" und „Degeneration". Trägerin dieser erhaltenden Kraft ist die Frau, nicht der Mann. (Das Bild der aktiven Frau hat sich durchgesetzt). Und da Shaw es liebt, das Erhabene und das Lächerliche willkürlich zu mischen, schuf er den Typ der Frau, die sich nicht umwerben läßt, sondern selbst wirbt. Die Frau ist die Jägerin, der Mann das Wild (Man und Superman: Ann und Tanner) —. Von Leidenschaft und von Schicksal ist nicht mehr die Rede. Die Life-Force hat ihre Rollen übernommen. —

Benützte Bücher:

Early Victorian England 1830—65 ed. by. G. M. Young, 2 Bde. 1934.

Fehr: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Grundzüge Britischer Kultur, Bd. 1, 2, herausgegeben von Josef Brausenwein und Otto Schellenberger 1930/31. —

E. Gosse: English Literature, an illustrated Record, Vol. IV.

Leon Kellner: Englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, 1909.

Kassner: Englische Dichter, 1920.

Lytton Strachey: Queen Viktoria.

— Eminent Victorians.

O. Jiriczek: Viktorianische Dichtung 1911.

Schulze-Gävernitz: Britischer Imperialismus.

Friedrich Brie: Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur 1916.

— Aesthetische Weltanschauung, 1921.

Emma Lanz: Das viktorianische Lebensideal, dargestellt auf Grund der Romane. Tübingen Diss. 1933.

Eliza Adolph: Die Frauenbewegung nach englischen Romanen der Gegenwart. Diss. Marburg 1914.

Levin L. Schücking: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, 1931.

Wolfgang Golther: Tristan und Isolde in den Dichtungen des Altertums und der Neuzeit, Leipzig 1907.

— Tristan und Isolde, s. Stoff u. Motiv-Geschichte der deutschen Literatur, 2, 1921.

Elisabeth Dufhus: Tristandichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln, 1925, Diss.

Elisabeth Gutbier: Psychologisch-ästhetische Studien zur Tristandichtung der englischen Literatur, Erlangen, Diss. 1932.

Eugen Kölbing: Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage. Bd. 1 und 2.

Meier-Schüler: Sir Thomas Malory's „Morte d'Arthur" und die englische Arthur-Dichtung des 19. Jahrhunderts. Straßburg, Diss. 1900.

Alfred Ehrentreich: Tristan und Isolde in der neueren englischen Literatur. Englische Studien 69, 1934/35.

Sir Thomas Malory: „La Morte d'Arthur", the original edition of William Caxton now printed and edited with an introduction and a glossary by H. Oskar Sommer Ph. D. 1889, 2 Vol.

Eugène Vinaver: „Malory", Oxford 1929.

— Le Roman de Tristan et Iseult dans l'oeuvre de Thomas Malory. —

Matthew Arnold: The Poems of Matthew Arnold, 1840 bis 1866, Everyman's Library 1908.

— Poems 1907.

Saintsbury: Matthew Arnold.

William Harbutt Dawson: Matthew Arnold and his relation to the thought of our time. 1904.

Martha Susanna Steinmetz: Die ideengeschichtliche Bedeutung Matthew Arnold's. Tübingen, Diss. 1932.

W. H. Mallock: The new Republic, 1877.

Dunlop: History of Fiction, 1814.

A. Ch. Swinburne: The complete works. Edited by Edmund Gosse and Thomas James Wise. Vol. 1—6, 19, 20. London—New York 1925 bis 1927.

Harold Nicolson: Swinburne 1926.

— Swinburne and Beaudelaire 1930. Oxford Lectures 7.

Lafourcade: La Jeunesse de Swinburne, 2 Bd.

— Swinburne's Hyperion ed. with an essay on Swinburne and Keats. —

George Edward Woodberry: Swinburne. —

Margarethe Kerstein: Swinburne's Tristram of Lyonesse, Königsberg, Diss. 1919 (1935).

Dante Gabriel Rossetti: Collected Works, Bd. 1, 2, 1887.

Wolfram Waldschmidt: Dante Gabriel Rossetti, 1905.

H. C. Marillier: Dante Gabriel Rossetti, 1904.

R. L. Mégroz: Dante Gabriel Rossetti, Painter, Poet of Heaven in Earth. —

Irene Notwang: Die Frau, die Liebe und der Tod bei Dante Gabriel Rossetti, Tübingen Diss. 1932. —

P. Kluckhohn: Die Liebe im 18. Jahrhundert und in der deutschen Romantik. —
Mario Praz: The romantic Agony, 1933.
Stopford A. Brooke: Tennyson his art and relation to moderne Life, 1905. —
Lord Alfred Tennyson: Poetical Works, London 1899. —
A. Dybowski: Tennyson's Sprache und Stil. —
Th. A. Fischer: Tennyson-Studien, Leipzig 1905.
Hugh J'Anson Fausset: Tennyson, 1929.
Holbrook Jackoon: William Morris. —
Charlotte Bronté: Shirley. —
Elisabeth Barrett-Browning: The Poetical Works. —
Dante Aligheri: Vita Nova. —
Oscar Wilde: Complete Works, Vol. 4, 5, 1916.
G. B. Shaw: Man and Superman.
— Back to Methusalah. —
Richard Wagner: Tristan und Isolde. —

Lebenslauf.

Am 21. Dezember 1914 wurde ich, Anne-Marie Wangelin, als Tochter des Oberingenieurs Heinrich Wangelin aus Schwerin/Mecklenburg und seiner Gattin, Frida geb. Ludwig aus Karlsruhe/Baden, in Stuttgart geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit und evangelischer Konfession. —

Ostern 1920 trat ich in die 1. Elementarklasse der Mädchen-Oberrealschule Cannstatt ein und durchlief diese Schule bis zum Abitur, das ich Ostern 1933 ablegte. —

SS. 1933 bis WS. 1934/35 studierte ich an der Universität Rostock Englisch, Deutsch und Französisch. Ich hörte bei folgenden Professoren und Dozenten: Becker, Ebbinghaus, Flemming, Golther, Huscher, Meier, Mutén, Schalk, Schmitt, Schreiner, Sedlmaier, Spehr, Teuchert, Weisgerber. —

Seit SS. 1935 bin ich an der Universität Tübingen immatrikuliert. Meine akademischen Lehrer waren folgende Professoren und Dozenten: Bebermeyer, Gauger, Hittmair, Johannesson, Kluckhohn, Kroh, Rohlfs, Schneider, Weber, Wais, Wundt. — Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, besonders Herrn Professor Dr. Rudolf Hittmair, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gab und mir seine Hilfe nie versagte, ebenso wie seinem Nachfolger, Herrn Professor Dr. Weber.